





العدد ٧٢ / ٧٣
أكتوبر - مارس
٢٠٠٦ / ٢٠٠٧





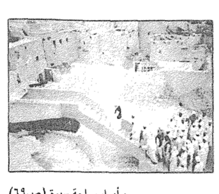


العدد ٧٣/٧٢
أكتوبر ٢٠٠٦ - مارس ٢٠٠٧

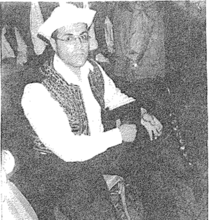
مجلة علمية محكّمة
أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥
عبد الحميد يونس
وأشرف عليها فنيًا
عبد السلام الشريف







مسجد أدرار، واحة سيوة (ص٦٩)



عازف سمسمية من الإسماعيلية (ص١٠٩)



● الأسعار فى البلاد العربية:

سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت ٠,٧٥٠ دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠ درهم، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

● الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (٤ أعداد) مضافا إليها مصاريف البريد ٣٠ جنيه، وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارا

أوروبا: ١٦ دولارا

أمريكا وكندا: ٢٠ دولارا

مضافا إليها مصاريف البريد.

● المراسلات:

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق * القاهرة.

* تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩

● البريد الإلكترونى:

alfununalshaabia@hotmail.com

ahmadhafiz3000@yahoo.com



أحمد مرسى وعلى دسوقى فى متحف محمود مختار (ص١٥١)



العازف الضرير من مقبرة نخت (ص١٢١)

لوحات العدد

للفنان: محمد عبلة

رسام مصرى، ولد فى بلقاس بالمنصورة ١٩٥٣، تخرج فى كلية «الفنون الجميلة» جامعة الإسكندرية ١٩٧٧، ثم بدأ جولات عدة وحصل على منح دراسية لدراسة النحت والجرافيك فى سويسرا والنمسا وألمانيا وأمريكا فى الفترة من ١٩٧٨ إلى ١٩٩٨.

أقام معارض فردية فى: قاعة «الزمالك» للفن، وقاعة «أرابيسك»، ومعهد «جوته» القاهرة، وقاعة «المشربية»، و«أتيليه» القاهرة، ومركز «كرمة بن هانئ» متحف أحمد شوقى، والمركز «الثقافى الإسبانى» القاهرة، و«الأكاديمية المصرية» فى روما. فضلاً عن مجموعة من المعارض الجماعية فى «الجامعة الأمريكية» القاهرة، وبينالى القاهرة الدولى، وبينالى الإسكندرية، وتريتيالى سويسرا وغيرها الكثير تصل إلى سبعة وعشرين معرضاً.

قدم تجارب مهمة منها: «النيل»، و«العائلة/ نوستالجيا»، و«مختارات من تمثال سيزيف»، ومشروع «كوم غراب» لتجميل العشوائيات مع الفنان عادل السيوى والناقدة فاطمة إسماعيل، و«القاهرة» فى عيون الفنانين، وأنشأ مركز «الفيوم الدولى للفنون» بعزبة تونس، مركز يوسف الصديق، محافظة الفيوم، وقدم منحة لشباب الفنانين المصريين فى أكاديمية الفنون بسالزبورج النمسا، للفنانين تحت ٣٠ سنة، وله تجارب متميزة فى النحت والتصوير وتركيب الفيديو.

السكرتارية الفنية

أحمد توفيق

شيماء موسى

هند طه عبد ربه

المراجعة اللغوية

أحمد بهى الدين أحمد

دعاء مصطفى كامل

على سيد على

مروان حماد

التنفيذ

سمير خليل

عصام إبراهيم

صورتا الغلاف

الأمامى: آلة السمسمية

الخلفى: آلة الهارب الغربية المأخوذة من التراث المصرى القديم. وآلة الطنبورة المستخدمة فى الزار.

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع : ٦٢٨٣ / ١٩٨٨

المأثورات الشعبية عبر الإنترنت

1- American Folklore

Cultural and Folklife Organizations
Museums of the West
Folklife Resources for Educators

Cultural and Folklife Organizations

Alliance for California Traditional Arts
http://www.actaonline.org/
American Folklife Center
http://www.loc.gov/folklife/
American Folklife Center's Links to Ethnographic Resources
http://www.loc.gov/folklife/other.html
Appalshop
http://www.appalshop.org/
Center for Western and Cowboy Poetry
http://www.cowboypoetry.com/
City Lore
http://www.citylore.org/
Fund for Folk Culture
http://www.folkculture.org/
Idaho Commission on the Arts, Folk, and Traditional Arts Program
http://www.arts.idaho.gov/
Library of Congress
http://www.loc.gov/
Montana Arts Council Folklife Program
http://art.state.mt.us/folklife folk-life_resources.asp
National Endowment for the Arts
http://arts.endow.gov/
National Endowment for the Humanities
http://www.neh.gov/
National Museum of the American Indian
http://www.nmai.si.edu/
Nevada Folk Arts Program
http://dmla.clan.lib.nv.us/docs/arts/programs/Folklifeprogram/folklife.htm
Northwest Folklife
http://www.nwfolklife.org/
Oregon Folklife Program
http://www.ohs.org/education/folklife/index.cfm
Smithsonian Institution
http://www.si.edu/
Smithsonian Folkways Recordings
http://www.folkways.si.edu/index.html
Utah Folk Arts Program
http://www.utahfolkarts.org/
Washington State Arts Commission Folk Arts Program
http://www.arts.wa.gov/
Western States Arts Federation
http://www.westaf.org/

Museums of the West

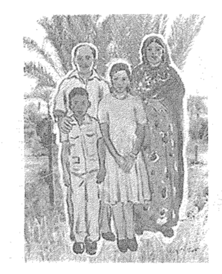
Autry Museum of Western Heritage, Los Angeles, California
http://autrynationalcenter.org/index_gp.php
Buffalo Bill Historical Center, Cody, Wyoming
http://www.bbhc.org

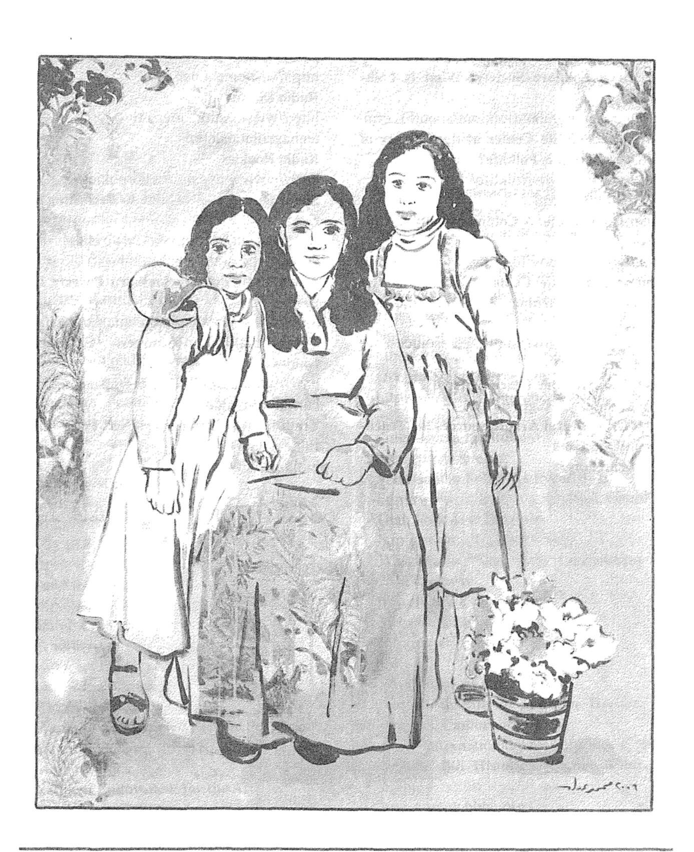
Cowboy Hall of Fame at the National Cowboy and Western Heritage Museum, Oklahoma City, Oklahoma
http://www.nationalcowboymuseum.org/
High Desert Museum, Bend, Oregon
http://www.highdesertmuseum.org/

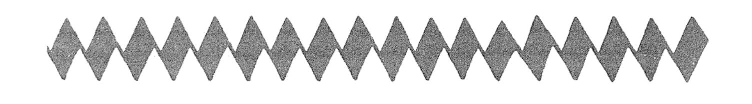
Folklife Resources for Educators

American Folklore Society: What is Folklore?
http://afsnet.org/aboutfolklore/aboutFL.cfm
American Folklife Center at the Library of Congress: What is Folklife?
http://www.loc.gov/folklife/whatisfolklife.html
American Folklife: A Commonwealth of Cultures
http://www.loc.gov/folklife/cwc/index.html
American Folklife Center: Educational Resources for Learning, Teaching, and Research
http://www.loc.gov/folklife/edresources/index.html
American Memory Learning Page
http://memory.loc.gov/learn/
CARTS: Cultural Arts Resources for Teachers and Students
http://carts.org/
Louisiana Voices: Folklife in Education Project
http://www.louisianavoices.org/edu_home.html
Montana Heritage Project
http://www.edheritage.org/
National Endowment for the Humanities EDSITEment
http://edsitement.neh.gov/
Radio Diaries
http://www.radiodiaries.org/teenagediaries.html
Radio Rookies
http://www.wnyc.org/radiorookies/
Shout Out! A Kid's Guide to Recording Stories
http://www.transom.org/tools/basics/200501.shoutout.kdavis.html
Teaching Tolerance, Southern Poverty Law Center
http://www.splcenter.org/center/tt/teach.jsp
Texas Folklife Resources: Curriculum Guides
http://www.texasfolklife.org/resources/curriculumguides.htm
Traditional Arts Programs Net: Folk Arts in Education
http://afsnet.org/tapnet/

إعداد: **عاطف نوار**







هـذا العـدد

بمناسبة إعلان الجزائر عاصمة للثقافة العربية عام ٢٠٠٧، تنشر مجلة «الفنون الشعبية» دراستين حول الشعر الشعبى فى الجزائر، تأكيدًا لعروبتها وأصالة ثقافتها العربية، مع ملاحظة أن مفهوم «الشعر الشعبى» فى الدراسات الجزائرية ينسحب على الإبداعات الشعرية الفردية الحديثة التى تكتب بالعامية أو اللغة الدارجة، بجانب الإبداع الجماعى المأثور. فى الدراسة الأولى، يقدم **على بولنوار** «مقاربة فى لغة الشعر الشعبى» يستهدف فيها كشف الخصائص اللغوية فى منطقة بوسعادة الجزائرية، من خلال التحليل اللغوى لقصائد عدد من شعراء العامية الجزائرية فى بوسعادة (**ابن النوى عبدالقادر، بوضياف تناح، أحمد فضيلى، عبد الحفيظ عبد الغفار، رابح يخلف، عامر أم هانى، سليمان الديسى، محادى امحمد بن الجندى، قويدر ابن الحاج عطية، بشير مفتاح، بو شهابة محمد، طيباوى المسعود، عامر الباهى**). ويبرز **بولنوار** ما تتضمنه القصيدة العامية فى بوسعادة من خصائص لغوية درج عليها لسان أهل المنطقة، حيث أظهر ـ فى باب الحروف ـ حالات الهمزة (حالات الزيادة، حالات الحذف، حالات الإنابة). وكذلك حالات حروف: التاء والغين والشين واللام والميم والنون والواو والياء. كما رصد الأدوات (أدوات التشبيه ومشتقاتها مثل: قد، كيف، وأدوات الاستفهام وأدوات الجر). ويرصد الضمائر ثم الأسماء (أسماء الإشارة، اسم الموصول). كما تحدث عن الاستخدامات اللغوية الخاصة فى اللهجة البوسعادية، ووضح معناها الفصيح، ويختتم رصده بظاهرة لغوية جزائرية، وهى ظاهرة المفردات الأجنبية التى تندرج فى العامية الجزائرية. ثم يُعرِّج **بولنوار** على وظائف اللغة، حيث يقدم تحليلاً كاشفًا عن جماليات القصيدة العامية فى بوسعادة وعن وسائل الشعراء فى تشكيل الصورة الفنية.

أما الدراسة الثانية المعنونة بـ «الشعر الشعبى الجزائرى: البداية ومراحل من المسيرة»، فيتتبع فيها الباحث الجزائرى **أحمد قنشوبة** إرهاصات الشعر الشعبى فى الجزائر التى نشأت مع انتشار الهلاليين فى أمصار المغرب، حيث أسهمت القبائل العربية الهلالية فى إتمام تعريب بقاع المغرب عبر زحفهم المكثف والسريع فى عهد الدولة الموحدية، ناقلين مظاهر حياتها الثقافية من خلال نتاجها الشعرى والقصصى الشفهى الدارج، وكان له أثر واضح فى الدارجة الأمازيغية فى مختلف أنحاء البلاد المغاربية. ويُعزى **لابن خلدون** فضل معرفتنا بأشعار الهلاليين، بما جمعه من أشعار المعاصرين له فى القرن الخامس الهجرى، وبها دافع **ابن خلدون** ـ باقتدار ـ عن الشعر «الملحون»، وأضاء قيمه الاجتماعية والثقافية فى الجزائر (والمقصود به شعر الدارجة الجزائرية، وهو قرين ما يطلق عليه فى مصر «شعر العامية») الذى أبدعه شعراء جزائريون معروفون. ويورد الباحث نماذج شعرية ترافقت مع محطات فاصلة فى تاريخ الجزائر، ابتداء من القرن السادس الميلادى، وانتهاء باستقلال الجزائر، حيث اضطلع الشعراء «الشعبيون» بأدوار المؤرخين والموثقين للأحداث التاريخية، وللسياقات الاجتماعية والنفسية التى رافقتها، كما مثلوا بقصائدهم دور الدعاة إلى

الجهاد ضد قوى الاستعمار، خاصة الاستعمار الفرنسى الذى سيطر على الجزائر زُهاء مئة وثلاثين عامًا، وهى القيم التى حماها الأدب الشعبى ـ خاصة الشعر منه ـ بجانب الزوايا والكتاتيب والمؤسسات الأهلية. كما نهض «النص الشعبى» ـ حسب ما نقله **قنشوبة** عن الباحث الجزائرى **عبدالحميد بورايو** ـ بتصوير الواقع المزرى والاحتجاج عليه، والتحريض على مقاومة الغزو، والصمود فى وجه التحديات الاستعمارية، وتأكيد القيم المتعلقة بالهوية الوطنية.

وتقدم دراسة **سوزان السعيد** وصفًا لمظاهر «الاحتفال بالمولد النبوى الشريف فى واحة سيوة»، حيث يأخذ الاحتفال شكلاً مختلفاً عن مثيله فى القاهرة والدلتا، يقوم بالدور الأساسى فيه الطرق الصوفية بصفة عامة والسنوسية بصفة خاصة. وتبدأ **السعيد** رصدها بالحديث عن الطرق الصوفية فى واحة سيوة، بدءًا بالطريقة السنوسية التى انتشرت من مراكش إلى وضع الطريقة السنوسية فى الوقت الراهن. وتعرِّج على الطريقة العروسية، وهى أحد فروع الشاذلية، نشأت فى مكة ومركزها جامع السلطان فى سيوة، وتختتم الدراسة رصدها للطرق بالحديث عن الطريقة المدنية الشاذلية التى ظهرت فى القرن التاسع عشر، وكانت منافسًا قويًا للطريقة السنوسية، ومقرها فى سيوة هو جامع السبوخة. وتصف الدراسة مراحل الانضمام إلى الطريقة المدنية (التوبة، الطاعة، المجاهدة، الذكر، تعلم الاسم، التقليل من الذكر، التأمل والإشراق). ثم تتحدث عن أوراد الطريقة المدنية، ونظام حلقة الذكر. ثم تختتم دراستها بوصف طقوس الاحتفال بيوم المولد النبوى الشريف فى مختلف الطرق والجوامع بواحة سيوة.

ويحتوى هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية على ملف خاص بالموسيقى الشعبية وأدواتها، نستهله ببحث **عاطف إمام فهمى** الذى يستهدف إبراز دور «آلة الناى فى الموسيقى الإسلامية». وآلة الناى هى الآلة الموسيقية الوحيدة التى ظلت محتفظة بكل مكوناتها الأساسية منذ الحضارة المصرية القديمة وحتى الآن: حيث كان لها دور كبير فى مصاحبة الغناء الدينى المصرى القديم واستمر هذا الدور إلى الآن، بالرغم من تعاقب الحضارات على مصر. وبرز بوضوح دور آلة الناى حديثًا فى مصاحبة الموسيقى الدينية الإسلامية فى مصر، والذى يعتبر امتدادًا طبيعيًا لدورها منذ الحضارة المصرية القديمة. كما يشير إلى قدم آلة الناى فى الحضارات القديمة الأخرى، حيث تعد أقدم آلة موسيقية عرفها الإنسان فى الحضارات القديمة؛ وذلك لارتباطها بالمعتقدات الدينية، فهى أقدم ما سجله الإغريقى القديم على جداريات الحفر البارز والغائر ونقوش أوانى الفخار الإغريقية القديمة. وأيضًا ما سجل فى آثار الهند وأفريقيا. وتزدهر آلة الناى فى المناطق التى تلعب فيها مظاهر الطبيعة دورًا رئيسيًا كالريف والبادية والوديان والصحراء، حيث يبدد العازف بصوته الشاعرى صمت الطبيعة فى كونها الخاشع. ويصفها البعض بقيثارة السماء التى انبعثت من الأرض، تحاور فى الليالى الصافية صمت النجوم السابحة. ولذا، ارتبطت آلة الناى بالإنشاد الدينى والابتهالات وأغانى المتصوفة وأدوارهم. كما قدم **إمام** وصفًا للناى: آلة مصنوعة من قصب الغاب أو من الخشب، يعزف بها العازف عن طريق النفخ على حافة قصبتها مباشرة، وتعتبر من فصيلة الناى كل آلة يقع النفخ فيها على حافتها كآلة السلامية. انقسم البحث إلى جزأين، يتتبع الجزء الأول رحلة تطور آلة الناى عبر العصور، ويوضح الثانى دور آلة الناى فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية.

وينطلق **محمد شبانة** فى دراسته «بين الطنبورة والسمسمية» من توضيح الفرق الشاسع بين هاتين الآلتين الموسيقيتين المصريتين، حيث تم الخلط بينهما فى دراسات سابقة، بينما يرجح **شبانة** أن الثانية (السمسمية) خرجت من رحم الأولى (الطنبورة)، وأنها ابنة شرعية لها، وهى نفسها العلاقة التى تنطبق على آلتى الفيولا والفيولينة. وتحدد الدراسة عشرة فروق أساسية بين الطنبورة والسمسمية، ثم تتحدث بالتفصيل عن كل آلة منهما على حدة، من حيث زمن الظهور وأماكنه، ووصف صناعة الآلة، وضبطها، وطريقة العزف عليها، وعلاقة كل منهما بظواهر فولكلورية أخرى، ويشير **شبانة** ـ فى سياق بحثه عن آلة السمسمية ـ إلى طرائق تجميل آلة السمسمية وتزيينها، ويرصد وجهات نظر عازفيها، ويتتبع تطورها. كما يشير إلى مشاهير العازفين على السمسمية، ويتحدث عن علاقة السمسمية بالرقص، وبفن الضمَّة.

فى دراستها المعنونة بـ «الموسيقى وملكة الموسيقى»، تتحدث **مآثر إبراهم أبوعيش** عن آلة «الهارب» الموسيقية المهيبة ذات القداسة والجلال، مما أهَّلها لأن تكون ملكة على عرش الموسيقى. والهارب أول آلة وترية ابتكرها المصريون القدماء، وقاموا بتطويرها عبر العصور، فاتخذت أشكالاً متعددة (الشكل الجاروفى، شكل المغرفة، الشكل المقوس، شكل الهلال، شكل القارب الكبير، شكل القارب المحمول، الشكل الزاوى). كما ارتقى المصريون القدماء بصناعتها، فصارت ذات سمو. وأرقى ما وصلت إليه صناعة «الهارب» كان فى الأسرة العشرين، على نحو ما يشهد به نقش مقبرة رمسيس الثالث. ومن الأشكال المختلفة التى مرت بها آلة الهارب، يتضح ما أولاه الموسيقى المصرى القديم لهذه الآلة من عناية. فكما شاركت فى الموسيقى الدينية، كانت كذلك فى منازل كبار القوم، حيث كان عازفو الهارب جزءًا من حياة النبلاء اليومية. وفى الدولة الوسطى، تحولت موسيقى الهارب من فن للمتعة وللتسرية عن العمال والفلاحين إلى فن جنائزى، حيث يظهر العازف بوضوح فى موائد القرابين، وفى اللوحات الجنائزية الخاصة.

ونختتم ملف الموسيقى بمقالة **فتحى الخميسى** حول «معهد الموسيقى الشعبية العملى»، وفيه يتحدث الخميسى عن حلم دراسة الموسيقى الشعبية على نحو متخصص وفعَّال، ويعنى به المعهد العملى الذى يضم أقسام الموسيقى الرئيسية الثلاث: قسم الغناء، قسم العزف، قسم التأليف، وهى الأقسام الثلاثة التى تشكل العمود الفقرى لأى معهد موسيقى عملى، ويرى **الخميسى** أن هذا الحلم لا يتعارض مع اختصاصات المعهد العالى للفنون الشعبية القائم.

فى هذا العدد من المجلة، يواصل الكاتب **نبيل فرج** رحلته فى ذاكرة الفولكلور، حيث يقدم إضاءته الثالثة بواحد من أهم المسرحيين المصريين الذين أخلصوا لينابيع التراث الشعبى، وهو الكاتب المسرحى الراحل **ألفريد فرج** الذى رأى أن الفولكلور يمثل هوية الشخصية القومية وقاعدتها الراسخة وخصائصها الحقيقية. ويكشف **نبيل فرج** ما لا تعرفه الحركة الثقافية عن **ألفريد فرج**، فيؤكد أن علاقته بالفولكلور لم تقتصر على الاستلهام أمر البحث والدراسة؛ وإنما شملت أيضًا جمعه وتحقيقه فى ضوء فهمه لمواطن الجمال فيه، ولما يتميز به من تعبير عن الروح المصرية المتسامحة. ومن أهم النصوص التى جمعها **ألفريد فرج** مجموعة من أغانى الصيادين فى «أبو قير»، وقد كتب عن هذه التجربة فى جريدة «الجمهورية» فى عدد أبريل ١٩٥٦ بعنوان «أغانى الشاطئ»، يذكر فيها أن سلطان البحر لا يكسره إلا سلطان الإنسان، وهو نص المقال الذى أورده **نبيل فرج** فى ختام مقاله.

فى باب «مكتبة الفنون الشعبية»، يحتوى هذا العدد على موضوعين. الأول يتضمن رؤية نقدية لكتاب «موسيقا الغجر المصريين» **لمحمد عمران**، حيث يناقش **أحمد طه** الفرضيات والنتائج التى ساقها **عمران** فى كتابه. أما الموضوع الثانى، فيحتوى على أربع مقالات نشرت فى الصحافة حول الملتقى القومى الثالث للفنون الشعبية، حيث تعيد المجلة نشرها فى هذا العدد، توثيقًا لأصداء فعاليات الملتقى فى الصحافة المصرية.

فى باب المادة الفولكلورية المجموعة من الميدان الثقافى والاجتماعى، يحتوى هذا العدد على ثلاثة موضوعات، الأول يحتوى على عدد من نصوص أغانى الحج فى قرية ساحل طهطا بمحافظة سوهاج، قام بجمعها وتدوينها **أحمد الليثى**، كما أشار إلى معانى المفردات اللهجية المستغلقة على القرَّاء. الموضوع الثانى يحتوى على نص حكاية شعبية تحت عنوان «حب الرمان»، جمعها ودونها **مدحت صفوت محفوظ** من مركز أبنوب محافظة أسيوط. أما الموضوع الثالث، فيقدم فيه **محمود عبد الحميد** وصفًا للألعاب الشعبية فى قرية الشيخ زين الدين بمركز طهطا التابع لمحافظة سوهاج، ويرصد أسماء هذه الألعاب (دارت، الزلزلت، عنكب، الدنكو، أوَّل وحوِّل، السبعاوية، الدنكلت، صيادين السمك، عسكر وحرامية) كما يصف نظام كل لعبة وطريقة أدائها.

ولا يفوت المجلة أن تعتذر عن تأخر إصدار العدد ٧٢، ودمجه مع العدد ٧٣؛ لظروف خارجة عن إرادتها، ونأمل أن ينتظم إصدار المجلة فى موعدها احترامًا لقرائها الذين تدين لهم بالفضل فى مساندتها واستمرارها.

التحرير



مقاربة فى لغة الشعر الشعبى

على بولنوار(*)

الشعر نص لغوى، فلكى يتشكل فالمعنى الشعرى لابد من بناء لغوى، ينتقى الشاعر ألفاظه بحسّه المرهف ومن وحى تجاريه الخاصّة حسب نفسيته. ويقوم ذلك المعنى فى صورة يتذوّقها المتلقى وينفعل بها ويتأملها تأملاً مثيرًا لخياله.

فالمشاعر والأحاسيس والأفكار والمعانى تظلّ عناصر غير شعرية حتى تتشكل فى أبنية لغوية خاصة. وأن هذه الأفكار والأحاسيس تمتزج بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها. وبهذا المفهوم تكون اللغة كائنًا حيًا يحمل نغم التجربة وغنّتها من خلال الطاقات التى تبدعها يد الشاعر. فتكسب بذلك روحًا شعرية تسكن نفوس متلقيها وتنقل عدواه إليهم.

ودون شك أن دور اللغة فى النصوص الشعرية الملحونة هو ذاته فى النصوص المعربة « فالفصاحة فى الكلمة والبلاغة فى المعنى، ليستا مقصورتين على اللغة الفصيحة المعربة؛ وإنما تشاركها فى ذلك لغة الشعر الملحون»(١).

وقبل معالجة الكيفية اللغوية التى تناول بها شعراؤنا نصوصهم، أشير إلى أن اللغة فى الشعر الشعبى خاصة وليست عامة. فكل جماعة تتميز بلغة - أو لهجة - ذات خصائص تميزها عن غيرها، لذلك أرى أنه من المفيد الوقوف عند بعض الخصائص اللغوية التى تميّز بها سكان المنطقة التى أتناول نصوص شعرائها.

(أ) الخصائص اللغوية

لكل أمة لغة، ولكل لغة خصائص تتميّز بها سواء أكان ذلك على مستوى الإطار الرسمي - اللغة المعربة - أو على مستوى الإطار العامي - الدارجة - ودون شك أن مجال اللغة واسع ويحتاج إلى دراسة متخصصة، لذلك سوف أقف عند بعض الجوانب التى يمكن من خلالها تحديد الخط العام للغة فى منطقة بوسعادة، وإظهار بعض ما تتميّز به.

(*) أستاذ محاضر ـ قسم اللغة العربية وآدابها ـ نائب عميد كلية الآداب والعلوم الاجتماعية ـ جامعة محمد بو ضياف ـ المسيلة ـ الجزائر.

(١) عبد الله الركيبى: **الشعر الدينى الجزائرى الحديث**، ط١، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨١، ص: ٤٩٢.



١ ـ الحروف:

الهمزة:

تعد الهمزة من الأصوات الساكنة الشديدة، تمتاز بالقوة، لأجل هذا اهتمت بها العامة وأثبتتها فى مواطن ليست أصيلة فيها، فحذفوها فى مواطن دعت الضرورة لذلك. وطبعاً فلقد نسج الشعراء قصائدهم وفق هذه القاعدة. ونظرة سريعة فى بعض النماذج الشعرية كافية لإظهار الحالات التى درج عليها لسان أهل المنطقة.

(أ) حالات الزيادة :

١ ـ زيادتها فى أول الكلمة:

يقول الشاعر ابن النوى عبد القادر فى قصيدة بعنوان ثورة الأحرار:

الشاوى وقبايلى صيد أمظفر متدرب من شاوها فارس مغوار

كلمة أمظفر أصلها مُظَفَّر زيدت الهمزة وسكنت الميم.

ويقول كذلك:

تربتها تحت العدو ولات أجمر لهبت فى ظلامها زمرة لشرار

كلمة أجْمَرْ أصلها جَمَّر، زيدت الهمزة وسكنت الجيم.

فى لوراس أبدا البركان أتفجر جبل أراس الشم مدرسة الثوار

أبدا، فعل ماضى زيدت الهمزة فى أوله وسكنت فاء الفعل. والأصل بدأ.

كذلك بالنسبة للفعل أتْفَجَّرْ فعل ماضى زيدت الهمزة فى أوّله وسكّنت فاء الفعل، والأصل تَفَجّرَ.

ويقول الشاعر بوضياف تناح:

إلى ما عندوش أعقل لاش اتلومو والمتربى عل خدع لتامن بيه

رب جعل أحدود واجب تحترمو فرطنا فى دينا ما قمنا بيه

أكلامى صحيح ما نيش انخرف وذا حبيتو كاش عالم روحو ليه

لالى أخليل صادق نوريه أعلالى ضرى قديم داخل وسط القشوش

هذه الكلمات : أعقل، أحدود، أكلامى، أخليل، أعلالى. زيدت فيها الهمزة وسكّن الحرف الأول فيها، والأصل فيها: عقل، حدود، كلامى، خليل، علاة.

أما الشاعر أحمد فضيلى، فيقول:

يا شباب أبلادنا ربى يهديك للطريق الصواب ويقد احوالك

ويقول أيضاً:

هذا المرض أصعيب وأدواه إطول أطبيب الطبة ما ايفيدش من صابو

هذه الكلمات : أبلادنا، أصعيب، أطبيب، زيدت فيها الهمزة وسكّن الحرف الأول، والأصل فيها: بلادنا، صعب، طبيب.



٢ ـ زيادتها فى بعض أسماء العلم:

يقول الشاعر بوشهابة :

أشريفة وغيرها سعده وامال   ياسر كثيرات كانوا جيرانى

أشريفة، اسم علم يدلّ على واحدة من النساء زيدت فى أوّله الهمزة، والأصل شريفة.

٣ ـ زيادتها فى أول حروف العطف:

يقول الشاعر ابن النوى:

طول اليوم النار تقدى وتزمهر   نجدات العديان مراد أو طيار

أوطيار: أصلها وطيار. والشىء نفسه بالنسبة للأبيات الآتية:

يقول أحمد فضيلى:

ممدوح الخصال شجاع أومحرم   الغيره والنيف ورث أعلى أبيه

ويقول عبد الحفيظ عبد الغفار:

هما سهرو أو شعبنا باقى يحلم   شعب اسمح فى كل حاجة برقاد

الدمام أو الظهران أو الرياض التم   اسرائيل أوكمل من جا بحشاد

يقول الشاعر رابح يخلف:

أتوحشت أولاد نايل بالمتموم   من الجلفة لأولاد جلال أوهاتو

وأخيراً يقول بوشهابة محمد:

بنسيم الأشجار وليت أحييت   أوحسنك البديع أدوى المعلول

هذه النماذج تبيّن كيف أن الشعراء التزموا زيادة الهمزة قبل واو العطف. وهم فى ذلك اتبعوا لسان العامة.

٤ ـ زيادتها فى أول بعض حروف الجر:

يقول بوضياف تناح:

أو ليلو ثعبان يسقيه أبسمو   اقرلو وعلاش ما بيت أتزكيه

ضحكولو فى الظاهر والقلب أبسمو   والعبد القشاش رب عالم بيه

مولا النيف أمع النبى فى حومو   والساخى حبيب يروا من حوضه

ويقول الشاعر أحمد فضيلى:

بسم الله بها مبتد الأسطار   والصلاة أعلى البشير النذير

فى سبيل الله والوطن المنارح   أبنفسو والمال وحسن التدبير



٥ ـ زيادتها فى أول بعض الضمائر:

يقول عامر أم هانى:

إحنا قوم عاداتنا انمرحب بالضيف   ولى أقصد أبيوتنا قدر عالى

«إحنا» أصلها نحن، حذفت النون وزيدت الهمزة.



(ب) حالات الحذف:

١ ـ حذفها فى أول الكلمة:

يقول الشاعر بوضياف تناح:

لا تصحب إلى أكبر فى حجر أمو　　　وبيو مغلوب هى تحكم فيه

إلى فيه الصيل من بوه أ أمو　　　إخلى تاريخ ناس تفرح بيه

وبيو: أصلها أبوه.

بوه: أصلها، أبوه.

ومن حالات الحذف أنها تحذف من أداة الشرط إذا عندما تسبق بواو، ومن أمثلة ذلك الأبيات الآتية: للشاعر بوضياف:

أكلامى صحيح ما نيش أنخرف　　　وذا حبيتو كاش عالم روحو ليه

الشاعر لكان كاذب إزيف　　　وذا جاب الصح من زهر أمليه

وذا: أصلها، وإذا.

ومن حالات الحذف أيضاً هذه الحالة، يقول الشاعر القريبى:

اخطف خيره ميرة النسوانى　　　واداها حتى أقصد مهواه

فكلمة ميره: المقصود بها أميرة، حذفت الهمزة فى أول الكلمة.

كما يقول الشاعر سليمان محمد الديسى:

لانا سببين لانا هل وجهين　　　لانا خداعه ولانا عشارا

شفناها رجعت أعلى ناس أسلاطين　　　هل مجانه كل عرف بنوار

فكلمة هل الأصل فيها أهل حذفت الهمزة.

٢ ـ حذفها فى وسط الكلمة:

يقول الشاعر ابن النوى:

خرجو شاو الليل فرسان الميمر　　　بعدن قلنا ما بقى منهم ديار

فكلمة بعدن أصلها بعد أن.

ويقول الشاعر قويدر بن الحاج عطية:

البراق إريش ليله موذيه　　　وملكو معصف طبق الدنيا برعود

كلمة موذيه أصلها مؤذية.

ويقول الشاعر محادى امحمد بن الجندى:

جيت أنحوس فى مراكز بوقرنين　　　قير الحره والمراقد نلقاها

الفعل جيت أصله جئت.



كما يقول الشاعر تناح :

الذياب والثعالب هما لقوالى　　　والصيد عاد إزعك فيه الحرفوش

كلمة الذياب أصلها الذئاب.

ويقول أيضاً:

لازم ياخذ رايها راهو محتوم　　　خايف بـه اتروح تُقَدّ غضبانه

كلمة ياخذ أصلها يأخذ ، حذفت الهمزة واستبدلت بالألف.

والشيء نفسه بالنسبة لكلمة رايها، رأيها. أما كلمة خايف، فأصلها خائف، حذفت الهمزة واستبدلت بياء.

٣ ـ حذفها فى أول الكلمة وفى وسطها:

يقول الشاعر ابن النوى:

والميمونه سال عنها واستخبر　　　والنسنيسه بارزه وقسوم اجوار

يوم الكرمه سال من شافو وحضر　　　هول إشيب سالهم يعطوك أخبار

الفعل سال أصله إسأل، حذفت الهمزة فى الأول وفى الوسط.

٤ ـ حذفها فى الأخير:

يقول الشاعر عبد الحفيظ عبد الغفار:

وعلى هذى جا العراق أمدهم　　　واعرفهم تباع للغرب انقاد

الفعل جا أصله جاء.

ويقول كذلك:

ابكى عنو يالسما من غير أغيوم　　　وابكى عنو يالارض العطشانا

كلمة السما أصلها السماء.

يقول الشاعر بشير مفتاح:

السما يقراها مرتاح البال　　　عن نجوم الليل يعرف معانى

كما يقول ابن النوى فى قصيدته التى بعنوان «أحكيلى يا حاج»:

طيارات أمع السما بالنار أتعج　　　أجهزه متطوره واللفته وين

شيبها ثلج الشتا لعجو يلعج　　　طول الليل أوما تكود السرايين

٥ ـ حذفها من الجار والمجرور:

يقول أم هانى فى قصيدة له بعنوان أبطال الشمس:

قالول فى أكتابكم هى لغتنا　　　جابت خبر النار لينا لبشاره

لينا أصلها إلينا.

ويقول ابن النوى:

أعلى بن مسعود لجهاد إيكبر　　　من شوقو للدعوه ليها سار

ليها أصلها : إليها.

(جـ) إنابتها عن الواو والياء:

١ ـ إنابتها عن واو العطف:

يقول الشاعر تناح:

حاشا المخلصين صلاو أصامو وقـواعد لسلام خمسه يا فقيه

أصامو أصلها وصامو.

ويقول كذلك:

يحفر لك حفرا أ يبنيلك كماش وابن آدم لا تامنو لو كان أطفيل

أيبنيلك أصلها ويبنى لك.

ويقول أم هانى :

ذى مملكه ساخطه ظلم أ عدوان حقرو ذا العمال عادت تتراعد

ضغط قول الحق ما عادش إيبان قمعوا ناس عاد ساكت أ جاحد

أعدوان أصلها وعدوان.

أجاحد أصلها وجاحد.

ويقول الشاعر بوشهابة محمد:

هب الريح أ هزنى تمثيل الطير القلب أمع الروح فى أهواك اتحوم

أنـا مـا قتلـوش أ هـو يشــعر ول بيه امحان فى بحر ناشـف

أ هزنى، وهزنى . وكلمة هز تعنى حمل.

أ هو : وهو.

٢ ـ إنابتها عن الياء فى أول الفعل المضارع:

يقول الشاعر تناح:

توبو للإســلام ولـى طـاق إعـف رحمة رب واسعا والرزق اعليه

الفعل إعف، أصله يعف.

ويقول كذلك:

عـداو نويتهـم واللــوم علتالـى ولى إحس دايم راهو مقشوش

إحس: يحس.

يقول الشاعر بشير مفتاح :

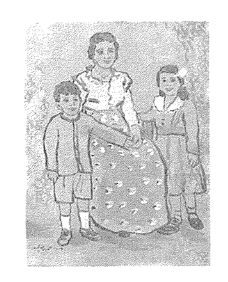
عند الحق إكون ميزان الحزيا بالكفات إكون منصوب أقبالك

إكون أصلها يكون.

وأخيراً يقول بوشهابة :

ياسر من تلقاه عم حبه نـادم إراجع فى الماضيه ما صاب احلول

إراجع أصلها يراجع.



التاء:

حرف التاء من الحروف اللافتة فى قاموس اللهجة البوسعادية، ومن خصائصه :

١ ـ أنه غالباً ما يحذف عندما يقع فى آخر الكلمة. من أمثلة ذلك النماذج الآتية:

يقول الشاعر تناح:

مولا المعرفا اسماطت حياتو قابت قاع اجماعتو واش ازهيه

المعرفا، أصلها المعرفة.

ويقول الشاعر فضيلى:

ولـد العربيا أو جداه الزهـره هز أركان الكفر والفت انضار

العربيا، أصلها العربية.

ويقول الشاعر ابن النوى:

أنتايا معروف عربى دمك حار وانـا روميـا نـقـدم وافـانـس

قلتلها يا غاليا ذا عيب أو عـار مـن يعرف تقليدنا يبقى دايس

روميا، أصلها رومية. كذلك كلمة غاليا أصلها غالية.

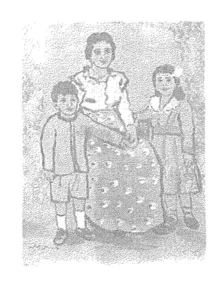
٢ ـ أنه يكتب هاءً:

يقول الشاعر أم هانى :

يا جزائر ويـن صمعتك زمـان كنت عاليه فا اسماء نجمه تزهر

عدنا فى حيـاة مـره يالـخوان والـمعيشـه هـاربـه وحنـا ندحـر

عاليه، أصلها عالية. نجمه، أصلها نجمة. مرّه، أصلها مرة. المعيشه، أصلها المعيشة.
هاربه، أصلها هاربة.



٣ ـ زيادته فى بعض الكلمات:

يقول الشاعر تناح :

الكـبد متقسـما عذريا أعلـى إلى قاب إكون مخضها تـخماس

كلمة متقسما أصلها مقسمة.

٤ ـ فى بعض الأحيان تحل التاء محل الطاء والدال:

يقول الشاعر تناح:

لالى اخليل صادق نريه اعلالى ظرى قديم داخل وست القاشوش

كلمة وست ، أصلها وسط.

ويقول الشاعر أم هانى :

خرمام المعلوم فيسع عنى طل نخلات هى تايقه من فست أشعاب

وعلى الله كريم عن نتوكل سرنا فست احمايت سترو حجاب

من فست، أصلها من وسط. فست أصلها فى وسط.

وعن إنابة التاء عن حرف الدال نأخذ البيت الشعرى الآتى:

يقول الشاعر أم هانى :

أزغاريت اتلوح وتشجع كفاه كل طابق علامنا هـ لباس

فكلمة أزغاريت أصلها زغاريد.

٥ - زيادتها فى ظرف المكان بين :

يقول ابن النوى:

خلينا بيناتهم مشيخ وصغار وحراير فى كل شعبه تتحاوس

فكلمة بيناتهم أصلها بينهم.

٦ - زيادتها فى بعض الكلمات:

يقول الشاعر تناح :

كثر الراى اليوم عند إلى هادف تاخير الزمان حاضرها نافيه

كلمة تاخير أصلها آخر.

٧ - حذفها من بعض الكلمات:

يقول تناح:

الراعى والخماس كانوا فى غبنا جاو أيام العز هاهم مسفدين

كلمة مسفدين أصلها مستفيدين.

السين:

السين من الحروف التى مسّها التغيير، ففى كثير من الأحيان تكتب صاداً.

يقول ابن النوى :

أنساكم صاقوا الطياره ويشار واصنوع انسانا طواجين وكسكاس

ما تقرا فى الجامعه علم الأثار ما تفهم دبلومكم من ليصانس

خلينا فى حالنا حال استقرار صوقو بعد اسنين كى صوقو يامس

كلمة صاقو أصلها سقن، وليصانس أصلها ليسانس، أما صوقو فأصلها سوقه.

ويقول فضيلى :

راب أعلى النهدات قطاهم عنى بانتلى وحده من جبهت لصار

نطلب ربى ما يخليك أتعانى تتكصر لغلال ويزول الحصار

كلمة لصار أصلها اليسار، وتتكصر أصلها تتكسر.

ويقول تناح:

علم الانسان ما كنش عليم　　　فى اول لصوار نزلت عناب

والدنيا مهيش مرصوما دلات　　　تتبدل مبين حضر والباد

كلمة لصوار أصلها السور، ومرصوما أصلها مرسومة من الرسم.

واللافت أن حرف الصاد أحياناً ما ينطق سيناً. من ذلك قول تناح:

ابن الشارف قالها مازال أسقير　　　شفتو يحضر دايما وست الميعاد

كلمة أسقير أصلها صغير.

الشين:

فى بعض الحالات تقلب الشين سيناً، وذلك عندما يأتى بعده حرف الجيم.

يقول طيباوى المسعود بن عثمان:

رانا بكينا السجره والحجره　　　حتى بلى راقده فى اسحانى

السجره: الشجرة.

ويقول بوشهابة:

أجميع الحياة أنتاى حدى　　　أبيك الكون أسجيع فى أرض القفار

الأسجار أمنوعه بالفاكيه　　　من تين أرمان واسجار النخيل

أسجيع المقصود بها شجاع. الأجار: الأشجار.

الغين:

عدم نطق الغين ظاهرة شائعة يتميّز بها سكان منطقة بوسعادة، فهم لا ينطقونها ويستبدلونها بالقاف فيقولون للغابة مثلاً القابة، وللغراب لقراب، وللغول القول، وهكذا. ورغم ذلك. فلقد وجدت الكثير من الشعراء الشعبيين من لم يلتزم بهذه الظاهرة. ولما سألت عن السبب قيل لى إنهم لا يريدون تشويه القاعدة السليمة للغة !

يقول الشاعر تناح:

هانى اقريب ونا وصت الأهالى　　　قش القريب كاسح مالويتوش

احيو البهجه بالدم القالى　　　مليون فايت من الشعب أو جيوش

ويقول أيضاً:

الشاعر تناح قناى أقصاد　　　نشكر فى لحباب علمى ورانى

اقريب أصلها غريب. قش أصلها غش. القالى أصلها الغالى. قناى أصلها غناى؛ أى مغنى.



ويقول عبد الحفيظ:

محمد شفيعنا قلبى يبقيه واجميع إلى حبها من بحر نالو

يبقيه: يبغيه.

ويقول رابح يخلف:

ركابين القاليه فرسان اللوم زينين الميعاد ما أكثر شهراتو

القاليه: الغالية.

ويقول فضيلى:

برهومية شايعه اسمك مختار الشاعر مقروم من وصف أغزالو

ما يلاحظ أن الشاعر فضيلى قد استخدم كلمتين تحتويان حرف الغين التزم فى الأولى ما يوافق اللهجة البوسعادية مقروم بدلاً من مغروم، وفى الكلمة الثانية خالف اللهجة والتزم القاعدة الصحيحة للغة فقال ٣ أغزالو بالغين.

يقول بوشهابة :

دربانى فى كافك عالبى فى ذى البير رانى قارق فيه والحال اتحتم

قلبى كان امعاك ملى كنت أصقير من همك أبديت فى الشعر انظم

قارق أصلها غارق. أصقير أصلها صغير.

ويقول أيضاً:

ذاب الجلد أعلى لعظام أبق جهدى وسبابى هو الزمن القدار

يا طبيبى أعلاش عنى تتكبر سقسى قيرى تسمع قولى الأخير

القدار أصلها الغدار. قيرى أصلها غيرى.

اللام:

اللام من الحروف التى نلمس لها بعض الاستعمالات الخاصة، من ذلك أنها تحذف من بعض الكلمات:

يقول ابن النوى:

هزتنى لشواق دونو فكرى عال شاتى نوصل ليه ونمس أترابو

كلمة نمس أصلها ، نلمس.



الميم:

حرف الميم له استعمالات كثيرة نذكر منها:

١ ـ تستعمل للدلالة على صيغة النفى، فتحل محل لا النافية يقول ابن النوى :

ما تعرف لا كان حجبه والتسكار ما تحسب لا كان راجلها فارس

ما تعرف أصلها لا تعرف. ما تحسب أصلها لا تحسب.

ويقول بوشهابة:

ما ندريش أخلاص ما نعرف حدى   وناى فى أعذابـها ريمـة لوكار

ما ندريش أصلها لا أدرى. ما نعرف أصلها لا أعرف .

ويقول عامر الباهى:

تارك قاع الدين ما ينظرش ليه   أمن الجهل إلى رماهم فى سامر

ما ينظرش أصلها لا ينظر.

٢ ـ تستعمل بمعنى «الذى»:

يقول ابن النوى :

تلبس ما والى أو تقبل كل أعذار   وحديد أو قصدير تدريه أمسايس

ما أصلها الذى.

٣ ـ تستعمل بمعنى «ليس»:

يقول ابن النوى:

ذا العالم ما فيـه عيشه للمسكين   والضعيف إيضيع فى عيش الـهانا

ما فيه أصلها ليس فيه.

٤ ـ زيادتها فى بعض الكلمات:

يقول تناح:

الكسـوة العـرى لتلبـسـهـاش   إلـى مـعند عـقل يتـعـز فـيــه

كلمة معنّد أصلها عنيد، زيدت الميم وحذفت الياء.

النون:

النون حرف له استعمالات كثيرة من أشهرها:

١ ـ أنها تحذف من بعض الكلمات:

يقول ابن النوى :

جيش النجده جا أصبح فى جبل المر   بقيادة عبد السلام ارجال أقحار

كلمة المر أصلها النّمر.

٢ ـ تحذف من بعض أدوات الظرف:

يقول عبد الحفيظ عبد الغفار :

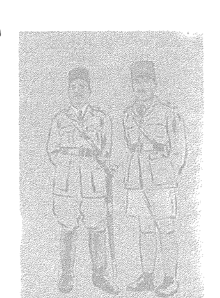
إذا شـعلت بينا والحـرب ألزم   كـاين رب أمـتين ينصـر عـبـاد

بينا أصلها بيننا.

الواو:

الواو من الحروف المتـداولة بكثرة عند أهل منطقة بوسعادة. وبالرجـوع إلى الأشعار نلمس لها استعمالات متعددة، من أشهرها:





١ - أنه ينوب عن الهاء:

يقول ابن النوى :

كان الشعر ايزورنى ويجى وهب   طيرو حايم ما تكودو تعطالا

انتشعت اتقول لدغتها عقرب   سالتنى واللون عندو دلالا

كلمة طيرو الأصل فيها طائره، وتكودو: تكوده، وعندو: عنده.

ويقول تناح:

بومدين وجماعتو علحق أمضاو   راه إصرح بلعداله كل يوم

كلمة جماعتو أصلها جماعته.

ويقول عبد الحفيظ:

هو عند الله امفصل فى خلقيه   واجميع اللى حبها يعطيهالو

كلمة يعطيهالو أصلها يعطيها له.

٢ - زيادته فى بعض الضمائر:

يقول فضيلى :

ها نحنو اليوم من بعدك نعمل   يا قايد لحرار عهدك نا ننساه

نحنو أصلها نحن.

٣ - زيادته فى آخر الأسماء المجرورة:

يقول ابن النوى :

والبدوى فى الريف بكلابو وعار   ومعاهم عساس بسلاحو فارس

كلمة بكلابو أصلها بكلابه، وبسلاحو أصلها بسلاحه.

ويقول تناح:

شهر جوان ابثورتو بانت لضواو   كلش ظاهر ما بقا ما هو مكتوم

ابثورتو أصلها بثورته.

٤ - زيادتها فى بعض الكلمات :

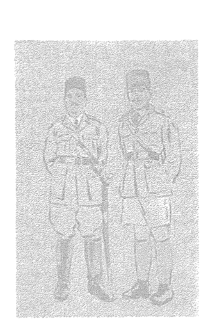
يقول ابن النوى:

لسع يا نجاة بدقايق نحسب   غدو بنتى جايا قد أغزالا

غدو أصلها غداً.

الياء:

المتتبع للهجة البوسعادية يكتشف بأن حرف الياء كثيراً ما نجده زائداً فى حروف الجر وفى الضمائر إضافة إلى زيادته فى بعض الكلمات:



١ - زيادته فى حروف الجر:

يقول بوشهابة:

لو اتقلى إيه بالسرور أنطير بيك إدور الحال نرجع فى حالا

بيك أصلها بك.

يقول تناح:

رانى نادم علكلام إلى قلتو باقى طايش للذرار تلعب بيه

بيه أصلها به.

٢ - زيادته فى الضمائر:

يقول أم هانى:

فادونى بعلوم بها نستفرص أديت الحكمة ياك وناى سامع

وناى أصلها وأنا.

ويقول تناح:

لفظ أمعبر زين واناى هنتو دخلتو سوق الرخالا من يشريه

واناى أصلها وأنا.

يقول بوشهابة:

هذا المعنى راه لى يا خبير أناى أسير وانتاى حاكم

أناى أصلها أنا، وانتاى أصلها أنت.

يقول ابن النوى :

احنايا مركوبنا ناقه وحمار وانتم طيارات وسفن وكرارس

احنايا أصلها نحن.

٣ - زيادته فى بعض الكلمات:

يقول ابن النوى :

وعساكر من كل جيهه جابت فج قدامك ووراك ويصارك ويمين

كلمة جيهه أصلها جهة.

٤ - إنابتها عن بعض الحروف:

يقول أم هانى :

شفت أذناب أفرانسا ولى ناجس ولى فى أموالكم ديمه خاطف

ديمه أصلها دائماً.

ويقول ابن النوى :

لا تامنش الذيب مهما يستنعج صيلو يرجع ليه ولو بعد اسنين

الذيب أصلها الذئب.

٢ ـ الأدوات:

أدوات التشبيه:

اللهجة العامية فى منطقة بوسعادة مرنة، غنية يجد المرء فيها وسيلته للتعبير عن حاجاته. وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر بحيث توفر له خصائص قد لا يجدها فى اللغة الفصحى أو المعربة. من هذه الخصائص أدوات التشبيه.

١ ـ مثل ومشتقاتها:

يقول ابن النوى:

وقت الصيف اتجاورو موج البحار   وانتم مثل الحوت سباح أو غاطس

يقول تناح:

فى الوقت إلى فات ماذا قسينا   تحت أقدام أفرانسا مثل اقرصين

يقول بوشهابة:

هب الريح أهزنى تمثيل الطير   القلب امع الروح فى اهواك اتحوم

يقول تناح:

بعض الناس أمثيل بيضات اقربه   صاحب الوجهين ما فيهش لمان

يقول عبد الحفيظ:

واصبح بوش أمثل إبره لا شرم   والعراق الطير واقف مرصاد

٢ ـ قد:

يقول ابن النوى:

لسع يا نجاة بدقايق نحسب   غدو بنتى جايا قد اغزالا

٣ ـ نعت:

يقول أم هانى:

وين راحت أرجال بزهره صهلت   نعت أصيودة بارزة فالحرب أتقوم

....

أتقد المشوار ياك إذا طلقت   نعت أطيوره فاره عالأرض أتحوم

٤ ـ كى:

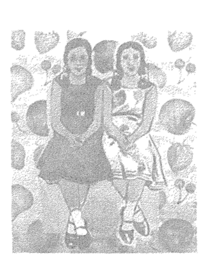
يقول ابن النوى:

أنتم فى قانونكم تحياو أحرار   حق العزرى فيه كى حق العانس

والملاحظ أن كى تفيد معنى آخر غير معنى التشبيه فى بعض المرات. فهى تستعمل للدلالة على معنى عندما، يقول فضيلى:

مرض الحب أدواه حاجه كى تسهل   هو المصاب إذا أصفا شاف أحبابو

فـ: كى هنا أدت معنى عندما.



٥ ـ كيف :

يقول بشير مفتاح :

ولدى راه القلب ما بقى يتحمل   ورفرف كيف الطير كى سمع بكايا

أدوات الاستفهام:

الناظر فى الشعر الملحون لشعراء منطقة بوسعادة يلاحظ أنهم قد استعملوا كثيراً أداة الاستفهام أين لكنهم لم يحافظوا على رسمها الصحيح. فاستبدلوا الهمزة بالواو وسكّنوا الياء والنون. فأصبحت الأداة أين: وين.

وين النخوه وين هلها يا حطين   وين اللى ملكو الدنيا برزانا

وين اغديتو ياولاد الفاتحين   ذا ديناكم وين ماقلتو هانا

ويقول فضيلى :

حتى هيه لا أتخون أولا تجهل   أتعرف حقيقتوا وين أصوابو

و الملاحظ أن وين لها استعمال آخر غير الاستفهام . فهى فى بعض المرات تؤدى معنى حيثما.

يقول تناح :

راه الصح أمثيل محبوس أمحدد   وين إروح إصيب عس مقواه

الأداة الثانية لماذا وقد جاءت عند الشعراء بصيغ مختلفة منها : وعلاش، اعلاش، لاش، اعلاه .

يقول بوشهابة :

ياك أناى خوك متوحد واضرير   كلمنى وعلاش قلبك صار افحم

ويقول أيضاً :

يا سيلنى اعلاش هوضت الأعلال   خلينى واعلاش هوضت أمحانى

كما يقول :

يالايم فى حالتى لاش أتلوم   خلييى فى حالتى وشراك اتقول

وفى قصيدة يالحباب يقول :

يا حبيب اعلاه بالهموم أتشير   روحى بين يديك راه ميالا

الأداة الثالثة ما وتأتى بصيغة وَشْ.

يقول ابن النوى:

قالتلى وش بيك جاوبنى ازرب   انطق باللى كان وش ذا التخبالا

وش بيك أصلها مابك ، ووش ذا أصلها ما هذه أو ما هذا .



أدوات الجر:

أدوات الجـر أو حـروف الجـر كـغيرها من الأدوات مسّـها اللحن . من هذه الأدوات أو الحروف على التى اختار لها الشعراء ثلاثة رسوم :

الأول : زيادة همزة القطع فى أولها فتتحول من على إلى أعلى.

يقول الشاعر عامر الباهى :

باع الوطن وباع دينو واسمح فيه   أعلى كرشو كالبغل اللى ثاير

ويقول فضيلى :

منهم من يقـول ان الإمـرا   للأموين إرث أعلى لـجـداد

الثانى : كتابة حرف الجر على، دون الألف المقصورة مع فتح العين وتسكين اللام .

يقول ابن النوى :

طفتو عـل لوطـان وسكنتو لقمار   واحنا بين أشعاب وحفر وخرادس

فرضو عل لمرأ احكام ابلا تفسار   بثعابن وطوام كحلـه تتلاحس

الثالث : تحذف اللام والألف المقصورة من على.

يقول عبد الحفيظ عبد الغفار :

واليا فالأخير تابعنى خسـران   إحوس عالفايده ما يلـقـهاش

ويقول فضيلى :

أنولى للتاريخ وانعيد النظر ا   عـالملوك إلى تولاو البـلاد



أما حرف الجر من، فقد تغير هو أيضاً، بحيث فتحت الميم وسكنت النون فأصبح مَنْ بدلاً من «مِن».

يقول ابن النوى :

ريم الصحراء زينة الوصف القتال   ماذا مـن شـطار قدامـو ذابـو

من سابق لزمان خلد كل أعـال   أقـرا فى القرآن مابين احزابو

من صحرا لتلولـها حامـل لثقـال   علل جيش اعدوه حير نـوابـو

وتكتب مِنَ بزيادة همزة القطع فى أوله مع تسكين الميم ، فتصبح أَمْنْ بدلاً مِنْ مِنَ.

يقول عبد الحفيظ :

مـافـادش رسول بالصدق اتكلم   حتى أمْنْ القرآن هجروه أوحـاد

ويقول ابن النوى:

دوريات أعلى السلاح أمن الخـارج   دارت معجزات ورات ابراهين

حرف الجر مع زيدت فيه الهمزة وسُكّنت الميم فأصبح أمع بدلاً من مع.

يقول عبد الحفيظ:

فلسطين اقبالهم تبكى بالدم جرح أمع لبنان يصعب تضماد

ويقول أم هانى :

فى علم الفلك بانت قوتها البتانى أمع أنجوم سياره

حرف الجر إلى حذفت منه الهمزة والألف المقصورة .

يقول عامر الباهى:

دمر ذا الظالمين واقلب عزو ليه ونصر من نصروه بجاه الطاهر

ويقول الأخضر الطاهرى :

طوموبيل اتقرب بلادك ليا اتقرب كل أغريب مرغوب أشوارك

ويقول ابن السليت المبروك بن المسعود :

زهقت طارت كى اجبينا أعلى المقسم احليب ادفق من صدرها تنظر ليه

حرف الجر فى يكتب فى بعض المرات كما فى الشعر المعرب، أى وفقًا للقاعدة الصحيحة وفى حالات أخرى تحذف الياء .

يقول عامر أم هانى:



مكتبة باريس ماذا سلبتنا ولى فى برلين فيد المكاره

يا من باقى ياك تسلخ جلدتنا تحسبنا حيوان فيد الجزاره

ويقول فى قصيدة أخرى :

ياك مانى عوام فالبحر ابعمرى محال ماركبت اسفينا

٣ ـ الضمائر:

لقد أكثر الشعراء من استخدام الضمائر، وكان أكثرها شيوعًا أنا ونحن. ولقد أخذ الضمير أنا صورتين الأولى أنه كتب كما هو فى رسمه الصحيح . أما الثانية، فحذفت منه الهمزة فأصبح نا بدلاً من أنا.

يقول فضيلى :

تتقطع سلالتو من ذِ المعلم نبقا نا وياك محروقين أعليه

قلى نا فرحيك من يومك نهتم واكلامك صواب طلبك أنوفيه

ويقول أم هانى :

الماء الهامل فاسواقى يروينى ونا تائق فاسماء قاعرفى بان

....

يسعد بى اجميع منه شايفنى وناعايشفسط أرضى فى لامان

ونا يابس ريحت ما تخطينى ولقموا بى التاى أعلى الحمان

أما الضمير نحن، فلقد استخدم فى صورتين :

الأولى : حذفت النون الأولى وأشبعت النون الثانية .



يقول ابن النوى :

فيه النار اقدات وحنا فراجين والكافر مبسوط يضحك لبكانا

....

جيت اليوم اتسال يا عام الربعين وحنا فى خلافنا كيما رانا

الثانية : زيادة الألف فى بداية الضمير حنا.

يقول الشاعر تناح :

أهل الغيره ما اتبقا منهم حد دار الذل احنا اليوم اسكناه

٤ ـ الأسماء:

١ـ أسماء الإشارة:

الشائع فى منطقة بوسعادة أن أسماء الإشارة تستخدم كما فى اللغة المعربة ، ماعدا الاسم هذا، فإلى جانب كتابته صحيحًا تحذف منه الهاء فى بعض الحالات، فيصبح ذا للمذكر وذى للمؤنث .

يقول الشاعر فضيلى :

لاينسى محال فضلو ذا ارجل كرس حياتو عن وطنو وفنا

ويقول عبد الحفيظ :

ذا المليك اعلاش عنا يستعلم جاب الماركان واقبل بقعاد

ذى صراحة خاوتى مانيش أنذم نيف العرب اتهان كثرو نقاد

ويقول بشير مفتاح :

ماعنديش رفيق فى ذا البر حنين ينقذ نفسى من شر الوسواس

ويقول عامر الباهى:

عيانى ذا النور روحى ضاقت فيه من هم المسلمين سهران وحاير

٢ـ اسم الموصول:

لقد شاع فى المنطقة استخدام اسم الموصول اللى أو إلى أو لى بدلاً من الذى أو التى أو الذين.

يقول الشاعر ابن النوى:

وين اللى عاشواهنا فى شاو الحال وين اللى حفظو العاهد ما خابو

....

وين اللى عدا احياتو فى العسال طفحتلو ليام فى عز اشبابو

....

زين الصيل الحر فى الساحة صوهال واللى فى لبعاد هو قرابو

ويقول عامر الباهى :

دارت بيه لصوص رعيان ومتيم واللى هو مطرود من رحمة الله

وجدروحك للبلى جاك امحتم واللى دار الشر لابد يلقاه



وتقول الشاعرة إبراهيمى أم الخير :

عـز الـمغبونات وبنيـات العـم　　　واللى جا من خاوتو يعرف معناه

تلقاها اخلايق عنـدو تتخاصم　　　واللـى نـادى طلبتـو فيهـا هنـاه

ويقول الشاعر سليمان بن محمد الديسى :

إلـى ذهبـتلو إولـى رايوشين　　　ويـدد بشـمـاط يابس بمـرار

ويقول الشاعر تناح :

الصيد إلى كان يرهب عاد اذليل　　　وتقلب عنو الثعلوب الراهـم

....

احذر خوك إلى أمع العديان إميل　　　من عندك يذى اسرارك تصفاهم

و أخيراً يقول الشاعر أم هانى :

جـامـع لومامـين سال ووريـك　　　عالحزب لى كان مرفوع أهنايه

....

من انهار اليوم منه لـى يسـويك　　　من إصحح ياك لحن القرايـه

ما لفه بالأقلام تكتب كى يمليك　　　ولـى حفظت رايحه للمحايه

والملاحظ أن الشاعر أم هانى كان يستخدم الاسم لى للمذكر وللمؤنث، من ذلك قوله للمؤنث:

حـيـتـان هربت شـردها فـالحين　　　ولى بقصت فـالبحـر درقـهـا

واستخدام كلمات بدل أخرى :

فى اللهجة البوسعادية درج لسان العامة على استخدامات لغوية معينة نذكر منها الآتى:

١ ـ باه : وتعنى حتى أو لكى.

يقول الشاعر فضيلى:

الـحكومة ساهره باه أترقيك　　　جعلت مشاريع ضخمه عن جالك

٢ ـ خى أو يخى : وتعنى لقد

يقول الشاعر ابن النوى :

خى قتلك فى الشاو هدا عيب أو عار　　　من يعرف تاويلنا يبقـى دايس

والملاحظ أن العامة تستخدم كلمة يخى أكثر من خى .

٣ ـ راه : تعنى إنه

يقول بوشهابة:

رانى بيك أبلاش يا مـولات الخيـر　　　الكـلـمـة راه لـيـك نعطيك دالا

ويقول فضيلى :

يا شاب اليوم راه الحال أزدم   انهنى روحك كون للمستقبل حار

٤ ـ ذالى : تعنى عندى .

يقول ابن النوى :

قلت انزور جبالنا ونفش اهبال   ذالى مرا دافنو وسط أحجابو

و الملاحظ أن العامة تستعمل الضاد بدلاً من الذال، فنقول : ضالى، وهذا هو الشائع فى المنطقة .

٥ ـ ذرك أو ضرك : تعنى الآن.

يقول الشاعر عبد الحفيظ :

قارون الكويت للعراق أظلم   رجع دينك قوم ذرك ابتسداد

٦ ـ لكان : تعنى غير .

يقول ابن النوى :

ما تعرف لكان حجبه والتسكار   ما تحسب لا كان راجلها فارس

ويقول سليمان بن محمد الديسى:

الفروج إذا أطعمتو سبع سنين   طعمك فيه إروح لكان أخسارا

٧ ـ نعى وتعنى أُصْبِحُ.

يقول الشاعر عبد الحفيظ :

إذا حب الله نعى بين ايديه   يتهن ذا القلب واتزول أعلالو

و الملاحظ أن الشائع بين العامة ما نعى بدل نعي.

٨ ـ قا وتعنى فقط

يقول الشاعر أم هانى:

ولى كانت قا أشعاب أقا كيفان   صبحت هى بنيان تعجب فا المنظر

و الملاحظ أن قا لها استخدام آخر بحيث تفيد معنى إلى.

يقول الشاعر بوشهابة :

يا دلالى دلنى قا وين أنسير   ذهبت لى لطباب فى هذا الحالا

٩ ـ قاع وتعنى كل.

يقول عامر الباهى :

تارك قاع الدين ما ينظرش ليه   امن الحهل اللى رماهم فى سامر

١٠ ـ ولّى وتعنى أصبح.

يقول سليمان بن محمد الديسى :

ما شفنا فيها مدارس وسلاطين   وأيبس جلدى عالعظم ولى طارا



ويقول عامر أم هانى :

أنهارى ولى ليل تالع فى رعبى نتكلم مهبول وناى ساير

و إذا كانت ولى للمذكر فإن ولات تستخدم للمؤنث .

يقول ابن النوى :

همتنا ولات فى كسب الدينار ودهمنا غبار صخرا يتفاقس

و للإشارة فإن ولى تأتى أيضاً فى بعض الاستعمالات بمعنى «أو»، فتقول العامة : تأتى اليوم ولى غدوه.

يقول الشاعر بو شهابة :

يا حبيب اعلاش بى ما تشعر ولى ما نسواش أناى حقر

١١ ـ والوتعنى لا شىء .

يقول بوشهابة :

مثلك ما شفتوش بين الجبابير والو ما تدريش بى ما تعلم

١٢ ـ ياسر وتعنى كثير.

يقول الشاعر عبد الحفيظ :

جاوبتو فالحين نا رديت أعليه يا قلبى بركاك مرضك ياسر طال

ويقول الشاعر إبراهيم بن البشير محمد المبارك :

وياسر من صبيان راهم عند الروم روحو جيبو أولادكم يا ذا لعريان

أما الخاصية اللغوية الأكثر تميزاً فى منطقة بوسعادة، فتتمثل فى كسر أول الكلمات كقول العامة للطبيب مثلاً الطِّبيب، والحليب: الحِليب، والتمر: التِّمر... إلخ.

و دون شك أن استخدام العامة أو الشعراء لهذه الكلمات لا يسمح بالقول بأن اللهجة البوسعادية بعيدة عن اللغة الفصحى أو المعربة، وما يعكس ذلك هذه النماذج الشعرية .

يقول بشير مفتاح:

طعم العشره فى لسان الحر عسل عند المؤمن حتى تثبت أخبار
وكى لحدج للى يجهل بيديه وبلسانو ياذى جار
هذا فاتح قلبو يرحب بالكل ولجيرانو ديم فاتح دار
مايغضبش نهار يحصل ما يحصل وجار جار مهما شاف اخطار
وهذا عين خفاقه ما يحمل لا قريب ولا جار كثرت أضرار
ما عند حتى طاقة وزاد فشل وين جار وين راحو انصار
وصانا علجار خاتم الرسل وصانى جبريل أكد تكرار
المؤمن للمؤمن بناء اكمل تم الإلتحام ما بين أحجار





أدفع بالتى هى أحسن و احمل بعد فعل الشر أن تطفى نار
خير البر صحيح البر العاجل فعل الخير الله للعبد اختار
واختار الشيطان للإنسان الذل بين ظهر يديه واخفى أظفار
على حالات الناس الأفعال يتبدل وتعطى دليل ناطق بأثار
ما تحتاج لقول يفصح ويحلل ما تطلب حكيم شايع باعبار
المؤمن قلبو ثابت ما يتبدل عارف رب خبير عالم باسرار
العشره بين الناس فضل من الفاضل للقلوب اللى تامن بأقدار
وللنفوس الطاهره واللى تهل فى غفران الله هو الغفار
واللى يبذل من رزق لا يبخل أوفى سعى ما يقطع مشوار
هكذا العشره دوم تحلى ما تتمل بستان يوم بيوم تنبت أثمار
خضروات وفاكهه وأنواع الفل والقرنفل بيه يزهى عطار
ذا قول البشير مفتاح مسهل تتنفس بالخير والحب أفكار

الناظر فى هذه الأبيات يجد بأن كلماتها تعود جميعها إلى أصول المفردة المعربة ماعدا كلمة واحدة وقعت فى البيت السابع عشر وهى مشوار التى تعنى مسافة معينة .

ويقول تناح :

فى الوقت إلى فات ماذا قسينا تحت أقدام أفرانسا مثل اقراصين
طمعت بالخلود فبلادنا من بعد المئا اثنين اثلاثين
أول نوفمبر تاريخنا ألف اتسعميا ربعا والخمسين
لحلف الأطلسى استعجب حرنا رهبو للأبطال زحفو صامدين
طلعو للجبال بسلاح امتنا شعب اجيش إكافحو فلمحتلين
ثرنا للحروب قريا ومدينا والى خان لحطموه الفديين
إلى هو شهيد مأواه الجنا فى النعيم أزواجهم من حور العين
أهل المبادئ نشكرهم بلهنا ماذا خاضو من معارك سبع سنين
اتمناو التحرير وانواو الفنا من يستشهد يخلفوه أبطال آخرين
طرد جند أفرانسا رحلت عنا ولى هو حبيبها باقى حزين
اتزوك مثال بقره مجنونا تبكى علحباب ما عرفتهم وين
لا قيد لا شيخ يتحكم فنا الحمد لله هانا مسقلين
اعلمات ارفرفو فوق البنا بحيات الزعام والمجاهدين
غرت شهر جوان بالنسبا لينا انتصر لرياف كانو محقرين
ايدنا الميثاق وربح رايسنا مجلس والوزارة متحدين



بأمر الرئيس ألف قرية تتبنا ... لشتركيا نافعا للمعوزين
الراعى والخماس كانو فى غبنا ... جاو أيام العز ها هم مفسدين
سكنوا ففلات ومرافق زينا ... ويقروا لولاد كانوا محرومين
ماذا من كنوز فى بلادنا ... والمياه إفجروها فننين
بالبترول الخام عمرت صحرتنا ... ما نحتاجو حد منو مكفيين
الشركات أتأمو راحو عنا ... فى تسويق أرزاقنا رنا حرين
بلعلم الشريف تعلا رايتنا ... والوحده بها الساس إكون أمتين
إذا تبعنا الفرض امعالسنا ... لعمل الصالح يخدم الدنيا والدين
هذا الشاعر علمبادئ جاب اغا ... واش اتقيسوا يا الناس الفتنين
ماذا قاس هم فيام المحنا ... ذاق المر أمع الناس المسجنين
الحمد لله كى تلنا المنا ... نصر من الله رب العالمين

هذا النص كسابقه، كلماته ذات أصول عربية فصحى ما عدا كلمة واحدة وقعت فى البيت الحادى عشر أتـزورك والمقصود بها هنا ـ كما عند العامة ـ صوت البقرة . وفى القاموس المحيط، نجد كلمة الزوك تعنى مشى الغراب، وتحريك المنكبين فى المشى والتبختر كالزوكان(٢) . وهذا المعنى كما هو ظاهر بعيد كل البعد عما تقصده العامة . وإذا فهناك فرق بين المعنيين، إلا أن هذا لايمنع من القول بأن للكلمة أصول عربية .

(٢) الفيروز أبادى : **القاموس المحيط**، ج٣، دار العلم للجميع، بيروت، د. ت، ص : ٣٠٥ .

ويقول الشاعر فضيلى أحمد :

يالشعب الجزائرى هذى بشرى ... بان اعليك الخير ظهرت اسرارو
مده من سنين عاش فى الحقره ... صابر للقضاء إلى رب دارو
١٦ نوفمبر تبقى ذكرى ... فيها درت الساس رتبت احجارو
الجيل الجديد يتبع الجره ... لصحاب الكفيات هم يختارو
تحياتى ليك يا شعب الحره ... كهول أو شباب وجميع اصغارو
مدن والأرياف خيمه والدشره ... من شارك بالخير ساهم بأفكارو
اجميع الإخوان منهم فى الهجره ... حب الوطن ذكروه شاعت انوارو
ظهروا للعالم فيأجمل صوره ... تعبوا وانتخبوا عن من يختارو
نرجع للمقصود وانعيد الكره ... حماة الوطن من كيد اشرارو
بذلوا مجهودات ياسر جباره ... طة السلام عليها سارو
أسرة الإعلام وهيئات أخره ... باتوا سهرانين على الواجب ثارو
يا جزائر ليك ندعى بالنصره ... عن طول الزمان ليلو ونهارو
يا قلعت الأحرار معقل الثوره ... تاريخك معروف زاهى بأنوارو

من عهد الأميرنلتى ذى الشهره	سخها نوفامبر جاب اثمارو
لقنا دروس لولاد الكفره	والعالم أجميع من شعبك حارو
شعب المعجزات برهن ذى الخطره	عمت الفرحه فى كل أمصارو
يا ربى أدعوك طفى ذى الجمره	بالسلم النادى انتبع مسارو
للبناء والتشييد ننهض ذى المره	للوطن العزيز نرفع شعارو
لنا شخصية عز ا ومفخره	معروفه بالمجد فى كل أقطارو
ندعوا للوحده انعين القصره	ننصر من عليه عديان جارو
ياربى أدعوك أهدى الأمره	وفقهم للخير دايم يختارو

إن كلمات هذه المقطوعة الشعرية ليست بعيدة عن الرّسم المعرب إلا فى ثلاث. الكلمة الأولى فى البيت الثالث درت وتعنى جعلت ، الكلمة الثانية فى البيت الرابع الجره، وتعنى الأثر . وهذه ليست غريبة عن العربية الفصحى ، فبمجرد تغيير حركة الجيم من الضم إلى الفتح نجدها تعنى فى القواميس القلة التى تصنع من الطين .

أما الكلمة الثالثة، فنجدها فى البيت الثامن عشر الخطره، والتى تعنى المره، ذى الخطره أى هذه المره.

و فى القاموس المحيط، نجد كلمة الخطرة تدل على معنى ليس ببعيد عما يقصده الشاعر، نقول وما لقيته إلا خطرة ، أى أحياناً[3]. وإذاً فالكلمة ليست بعيدة عن الفصحى.

(٣) انظر: الفيروز أبادى : **القاموس المحيط**، ج٢، ص : ٢٢.

يقول الشاعر عبد الحفيظ عبد الغفار:

يا قلبى هذا اليوم العيد أقرب	واعلا بالك يوم تتغافر لحباب
وامانا فالحبس رانى نتعذب	من فرقتكم يا أهلى لما يطياب
فى ليلة ذى العيد بايت نتقلب	وانحوس عالنوم من عينى غاب
لومونى ياخاوتى ذا حكم الرب	كتبلى ذا الشى أوما عنى عتاب
المكتوبة ما اتروحش كتكتب	مولاها تاتيه ولو وسط ا حجاب
الدمعة عالخد لخلا تسبب	واما وذنى ياك تصنت عالباب
هذا الليل امشوم عنى راهاعقب	ما شفناش النوم ما غمضت لهذاب
فى ذا لمده ياك جربنا الواجب	واعرفنا العديان واعرفنا لصحاب
بكرى كنت انظن فيهم وانكذب	دايرهم قلبى أو عقلى ليه اقراب
اقرا ياذا القلب فالحبس أوجرب	واشفى يا عقلى اعليهم ديراكتاب
إذا كنت مريض ودواك إستوجب	نامرلك طبيب عالم فى لطباب
وذا كانت عينواتحب اتسبب	نقصد لك حكيم يصنعلك حجاب
وإذ كنت أهبيل من ذرك نقصب	نرفدلك لعوين وانزورو لقباب



اجفيتونى يا الخاوى ما نحسب   ما كنتش انضن تشتو ذا لغياب

وأما اليوم اندير روحى متغرب   يجمعنى ربى امعاكم فى لعقاب

مهما طال الحال لا بد يقرب   ولى مت إكون عند الله لحساب

الدنيا من شاوها بنا تلعب   بهدلة والدور بعد إلى تطياب

ماذا من مليك بموالوتعجب   اتبخطر فيها أو ذرك صار اتراب

وقت الخرجه ياأهل ذرك قرب   ربع أشهر أمضاو مكتوب الوهاب

ذا عبدالغفار فى الشعرارتب   ذى حقيقة يالخ ما هى سراب

هذه القصيدة وإن حوت عدداً كبيراً من الكلمات الدارجة إلا أن العدد الأكبر منها غير بعيد عن العربية الفصحى .

فى البيت الخامس نجد كلمة: ملاها، وتعنى صاحبها. ومع ذلك فهى ليست غريبة حيث نجد الكلمات التالية: المولى ، الموال ، الملل، ماهى، وجميعها عربية فصيحة .

و فى البيت السادس ، نجد كلمة لخلا التى تعنى غير أو قا. والملاحظ أن هذه الكلمة استعمالها نادر جداً، فهى من الكلمات التى اندثرت، كذلك نجد فى البيت السادس كلمة نصنت وتعنى تستمع . أما فى البيت التاسع، نجد كلمة بكرى، وتعنى قديماً، وهى ليست غريبة عن العربية الفصحى إذ نجد الكلمات الآتية : بكره ، بكر ، بكر .

وفى البيت الحادى عشر نجد كلمتين «واشفى» وتعنى لا تنسى، تذكر. والكلمة الثانية« دير» تعنى إجعل.

فى البيت الرابع عشر نجد كلمة «نرفدلك»، وتعنى أحمل لك.

فى البيت الثامن عشر نجد كلمة شاوها، تعنى أولها .

فى البيت العشرين نجد كلمة ذرك، تعنى الآن .

ومن قصائد الشاعر ابن النوى عبد القادر، اخترنا القصيدة الآتية:

بكانى حال العرب والمسلمين   والقدس اللى فيه ضاعت لامانا

لمن نشكو ضرنا ودوانا وين   هول الفتنة فى اعدونا نسانا

كل يوم اشقاق بين الشقيقين   وعدوهم فرحان ويدو مليانا

فى الخليج اتشوف فى الخاوه ضدين   آلات الدمار تلهب فتانا

إسلام أو جيران وتقسمو صفين   ما فادت لمجاوره لا ديانا

لبنان الصمود وحدو فى نارين   تخطيط الصهيون ليها وحانا

فيه النار اقدات وحن ا فراجين   والكافر مبسوط يضحك لبكانا

نار الفتنة شاعله بين الحيين   واللى موتى مالقاوش دفانا





اجمايع متناحره يسرى ويمين   تهنينا عديانا من بعضانا

يا حرمة تاريخنا يا فلسطين   شغلتنا ليام تفريط ادانا

عشنا سنوات مره مقهورين   هم الاستعمار عنك لهانا

جيت اليوم اتسال يا عام الربعين   وحنا فى خلافنا كيما رانا

رانى خايف لا تجى مره واثنين   ويذا جيت اتسالنا ما تلقانا

واش انقولوليك يا صلاح الدين   جيش السفاحين مازال احذانا

أهل الأرض امشاو منها منفيين   واولاد السراق فيها سكانا

لعروبه فى نومها والقدس أحزين   شاتيلا تبكى أو صبرا هذلانا

فى وجه الصهيون نمشوا مذلولين   فى ذبح الخيوا انعودو ممضانا

واه الدم ايهون مالو صدر احنين   من دم الصبيان لارض رويانا

وين النخوه وين هلهايا حطين   وين اللى ملكو الدنيا برزانا

وين اغديتوا يا ولاد الفاتحين   ناديناكم وين ما قلتو هانا

وإلا ما خلاو فيكم غيارين   وإلا درتو ما يغضب مولانا

يا أمة لسلام هذا الضعف امنين   وإلا احنا ما ناش ناس الفطانا

كنا يا حسراه أمه مشهورين   أصالة أو إسلام بها ربانا

ما دسنا كرامة العربى فيالطين   ما ضيعنا ديننا لادنيانا

كنا نصره حاره للمضيومين   غياثين اللى اقصدنا وعنانا

بعد الشهره شوف عدنا تباعين   وتقدم من كان تباع أورانا

ضيعنا تفريطنا والراى الشين   ورقدنا بالنوم لامن صحانا

اللى هم كانو ايجونا شكايين   عدنا نتمنا ومنهم إدانا

عيب اعليكم ما ابقى فى العيش ابنين   والقدس الشريف طول يرجانا

فرجتو عديانكم فيكم بالعين   كل يوم جموع نشكو لعدانا

نشكو اللأميريك بالصهيونيين   وبلادو هاذيك ليهم حضانا

مفهومه سياستو جات اتشيطين   حتى الفيتو ليه عندو حصانا

حقد ايهودى فات حقد النازيين   وقنابل لصباحنا قبل امسانا

ترويع أو ترهاب قايم كل حين   تسمم الآبار بالسم اسقانا

تفجير أو تعقيم وافعال اشياطين   ما يقدر ضمير يصبر لبلانا

معذره يا سامعين والحاضرين   إذا منى جاءت كلمه غضبانا

من غيظة قلبى اعلى المفشلين   واستسلام آخرين وأهل الخيانة

سالو جبل أوراسنا والأطلسين   عن ثور نوفامبر يا رفقانا

يحكى سر امجادها خبر اليقين   حزب اموحد بيه نلنا مسعانا

شعب امضحى ما اقبل يهدا ويلين   والحرية ما تجى بالليانا

ذالعالم ما فيه عيشه للمسكين   والضعيف ايضيع فى عيش الهانا

حتى امع القوى ايليقو مقرونين   ما بين الاثنين لازم ليعانا

مازلنا لعهودنا يا فلسطين   مهما طال ا فراق لازم ملقانا

وإلا أملك ضاع بين المخذولين   ويرد شوقك مات ما فيه اسخانا

يا موطن لحرار و المجاهدين   لاتيس من جيل عينو سهرانا

شعبك لم الصف وحلف باليمين   حقك يرجع ليك ويزيد اشنانا

شق أطريقو سار مرفوع الجبين   وصية الشهيد بها ولنا

تعلى فيك أعلامنا لو بعد اسنين   حول القدس انخلدو شهدانا

من بين كلمات الأبيات الثمانى والأربعين، لا نجد سوى أربع التى ليست عربية أصيلة، وهذه الكلمات هى:

وحانا فى البيت السادس وتعنى ساقنا

أقدات - بيت السابع - وتعنى اشتعلت

أحذانا - بيت الرابع عشر - وتعنى وراءنا

«ممضانا» - بيت السابع عشر - من ماض، وتعنى حاد، فنقول سكين ماض، إذا كان حاداً. وفى القاموس المحيط نجد، رجل مضّ الضرب موجعه(٤). وأعتقد أن المعنيين قريبين.

آخر قصيدة للشاعر عامر أم هانى وهى بعنوان رثاء العقيد محمد شعبانى :

شعبانى تينتفكرك نومى يحرم   يا محمد نا آنسميك لفاتح

شعر يشاف اتوارخك جاء يتلطم   والواد إذا هاج وش فيه اتناطح

يا بطل التحرير فالجنة تنعم   وخيالك فى اعقولنا ماه رايح

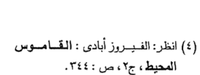
ذى قرية أوماش نشكرها لازم   رباتك فى أحضانها ونت فارح

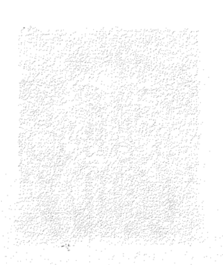
رغم الفقر أصعيب باباك إقاوم   ونت رغم الجوع ما قلبك ذارح

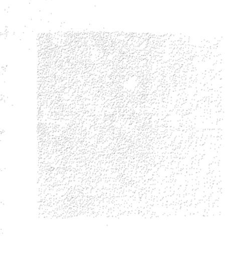
احفظت القرآن خاتم ومتمم   فقه أشريعة أنت فيهم ناجح

بسكره هى جيت ليها تتعلم   وردة الزيبان نا ليها مادح

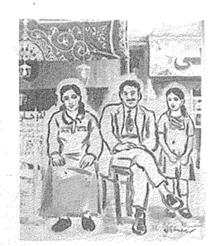
أقسنطينة سالها هى تعلم   معهد بن باديس لبواب فاتح


(٤) انظر: الفيروز أبادى : **القاموس المحيط**، ج٢، ص : ٣٤٤.





منحك شهادات كونك متقدم   زدت نت فطين من صغرك صالح
فالربعه أخمسين قلت أنا نعزم   شفت حق الشعب مهضوم أرايح
به الحقد زايد إسب أيشتم   ركبك من غيظ فضلت أتكافح
أ دخلت فداى شاطر متحزم   والمنزل أصبح هـ مركز واضح
فالسته أخمسين تاريخ نرقم   فى مارس مضبوط وربيع لايح
شفتك نعت الصيد حربى متلثم   سارى نص الليل ومعول رايح
مركز الشقه أضربتوه أتحطم   وبقى قا دخان أسقف طايح
تنظر جيش أفرانسا عايم فالدم   مكثرها جثث صبحت تتلاوح
أسلاحها مغنوم ونت فيه أتلم   أخنفر مبسوط زهوان أفارح
واعتنقت أجبال عالحرب امصمم   فى سبيل الله ونتاى نافح
اجبال الأوراس صبحتلك مرسم   والمنطقة الثالثة ليها رايح
جاورت الأبطال عنهم تتعلم   منهم الحواس جاء ليك إصافح
ابن الشايب كى اسمع هـُ ليك إقدم   والعربى بعرير عن راسك ماسح
وصبحت صنديد فا الليل المظلم   لمعارك كاتخوضها ديمه ناجح
جيش الكفر فيه تعطب وتعدم   وذا انت طليت يتعكل طايح
إلى خافك راه فيسع إسلم   ولى هـ شجيع لسلاح لايح
رقاوك لبطال قالوا ذا لازم   والصيد الشجيع عند ملامح
للمنطقة الثالثة ضابط تحكم   وصبحت للجيش مسؤول أناصح
راد الله لمكتبه عنا تحكم   فالتسعة أخمسين تاريخ واضح
استشهد الحواس ليه ربى يرحم   والبطل إذا غاب للقلب جارح
اتفقت الرجال عنهم تتقدم   عرفوك أرزين أراجل صالح
للولاية الساته قالوا تحكم   لدموع الاخوان تسمّى ماسح
أرفعت الزمام ساجى ومنظم   وبديت النشاط عالبكره صابح
اتعينت عقيد ماهر ومعلم   فالسته أعشرين عمرك يتراوح
مر الصحراء عارفك إذا تصدم   ماتعرفش الخوف برصاص تكافح
فى جنبك أبطال أسبوعه تزايم   وذاشدوا أتصيبهم ضربت قارح
يقطصوا للعدو راس فالدم   متعلمه شجعان عالضرب الكاسح
تعرفك لفجوج شعبه والمقسم   تعرفك غابات وشجرها مايح
تعرفك وبدان تقطعها عا يم   تعرفك أصحر لرملها ناطح
تعرفك جبال فالصر أدلكم   تتعرم ثلوجها عنها طايح



ولى هى عاريهقا حجر الصم   تطلعها وتشوف أبعينك لايح
أمساعد وأمحارقة هم المرسم   بوكحيل فسط أمعارك فزت ناجح
وجه الباطن ذا اتزور هُـ لازم   وقعيقع لرفاقتك ثم رايح
الميمونة هى المركز والمعلم   ونسينيسه اجبيت فيها وتكافح
بودرين هو أبو زكره تدهم   جبل اقسوم تلقاه أبجيش فارح
اقرون الكبش فيه خططت أترسم   والجيش يسمع ليك ونتاى ناصح
بر الصحراء كل قسط تتنعم   مليك الرمال فالخطه فالح
ربيت الجيوش فيها وتنظم   اقلبتهم أسود فالحرب أتناطح
الحر بالعصابات أظهرت أمعلم   ما عرفت أفرانسا وش اتكافح
اخلعتها نومها ولى يحرم   وعساكرها باركه قا تتناوح
اسم شعبانى منسمع يبكم   تركب رجفات أيسحج رايح
واصلت الكفاح واقف ومحزم   حتى لستقلال والشعب فارح
وغرست علا منا لون يغرم   يبقى للأجيال باين أواضح
ابديت فى امدكال للشعب اتفهم   فالشارف رويتنا بالنصائح
قلت الاستقلال رحمه للأمم   لكن للوطن اتكون المصالح
خرجتلك حكام عالكرسى تزرم   نهج الثوره دور يصبح رايح
حتى اذناب افرانسا صبحت تحكم   ولى وطنى قالوا يتكافح
كى أقفت فى أوجوهم ماكش ظالم   عدموك الطغاة أدمك سايح
ذا الحكم مولاه قاسى ما يرحم   غدوه يوم الحق كفاش إناطح
ذا شهر سبتمبر ولا مظلم   فالربعه أستين أبدم فايح
هذا خبر الشر أقلبنى هايم   ما تلقى محال من عقل رايح
ابكاك الشعب جفون عين صبحت دم   نساء ورجال خرجت تضابح
ابكاوك لخوان بالشهقه تفحم   جنود أضباط من خبرك جارح
ابكاتك جبال قالت أنغيم   وش إصبر خاطرى عالى رايح
ابكاتك رمالغبارها يردم   وبكاتك لفجوج وعشبها طايح
ابكاتك أرض الصحراء هى تحطم   وبكاك السماء بالحجر الاوح
ابكاتك ويدان بعناصر تتلم   أماها بعد أصفا ولا مالح
ابكاتك لقلام فى اسمك ترسم   تبقى للتاريخ كى المسك الفايح
هذا الجرح أكبير عمر ما يتلم   ما ينساش الشعب من هو جارح



الشهداء ندعو لهم ربى يرحم   وحناى بالصبر للدمع ماسح

أحمد عامر خاطب لى هـ يفهم   أم هانى يبقى الشعبانى مادح

رغم طول القصيدة، فإن كلماتها ذات أصول عربية فصيحة ماعدا ثمان منها وهى:

ذارح : البيت الخامس وتعنى كسول .

معول : البيت الخامس عشر وتعنى أنوى .

يتعكل : البيت الرابع والعشرون، يتعثر. كذلك كلمة اتعدم وتعنى يوجع.

المقسم : البيت السابع والثلاثون، ويعنى المكان المرتفع من الأرض.

ادلكم : البيت التاسع والثلاثون، ويعنى تمشى بشجاعة.

تتعرم : البيت التاسع والثلاثون، ويعنى متراصه .

تضابح : البيت الواحد والستون، ويعنى البكاء بشدة .

بعد عرض هذه النماذج يمكن القول - وبكل اطمئنان - بأن لغة أهل منطقة بوسعادة ليست بعيدة عن اللغة العربية القاموسية. وإن لمسنا فى البعض منها خروجاً عن العربية الفصحى فذلك كان طبيعياً ، فأبناء المجتمع البوسعادى احتكوا بغيرهم من المجتمعات الأخرى، وكان نتيجة هذا الاحتكاك أن تكونت كلمات هى فى الأصل دخيلة ، إلا أن كثرة استخدامها جعلها تظهر وكأنها أصيلة فى هذه البيئة. فلقد قال لى أحد الأصدقاء أن كلمة أتْزوًك كلمة شاوية وتعنى نفس ما تعنيه عند أهل بوسعادة، أى صوت البقرة.



٥ ـ الكلمات الأجنبية :

المعروف عن الشعب الجزائرى أنه كثيراً ما يخلط فى حديثه بين اللغتين العربية والفرنسية ، ونتج عن ذلك أن الكثير من القصائد الشعبية جاءت متضمنة لبعض الكلمات الأجنبية .

يقول الشاعر تناح :

فى الوقت إلى فات ماذا قسينا   تحت أقدام افرانسا مثل إقراصين

كلمة اقراصين كلمة فرنسية وتعنى الخدم.

ويقول أيضاً :

كاين فى الطبه إلى باقى ينفيك   قتلو نح الكونسارف يا فاهم

كلمة الكونسارف كلمة فرنسية تعنى المعلبات.

ويقول ابن النوى فى قصيدته التى بعنوان «خلينا فى حالنا» :

انتايا معروف عربى دمك حار   وانـا روميا نقدم وافانس

أدواكم بوماد ودهون أو تقطار   ويبارى وحبوب وقرع وقرطاس

كلمة وافانس فرنسية تعنى تقدم، وكلمة بوماد فرنسية أيضاً وتعنى مرهم.

ويقول فضيلى :

واشعل سقاريت تزهى فى النعم ... ما تحلا جلسا من غير الدخان

كلمة سقاريت فرنسية تعنى السيجارة.

ويقول مفتاح بشير فى قصيدته التى بعنوان «عذاب الغربة»:

شاو اليوم بكابتى نقصد لوزين ... ما نِقرا جرنال ما نى سياسى

نجد هنا ثلاث كلمات أجنبية كابتى، وتعنى الحقيبة، و لوزين وتعنى المصنع، وجرنال وتعنى الصحيفة.

ويقول أيضاً :

بدايات شوق وانهايت أنين ... مرض ما عندو دواه الفرماسى

كلمة الفرماسى أجنبية، وتعنى الصيدلى.

وإذا كان هؤلاء الشعراء قد استخدموا الحروف العربية فى كتابة الكلمات الأجنبية، فإن الشاعر عامر أم هانى ذهب إلى أبعد من ذلك، حيث استخدم فى بعض قصائده كلمات وعبارات أجنبية وكتبها باللغة الأجنبية من ذلك قصيدته التى بعنوان «يا ابنات الزمان» :



يا بنات الزمان منكم ما تفرا ... وطلعتوا فى اكتافنا يا شياطين

باباها هذاك ما عندو هدرا ... s'il n'est pas d'accord وش يعمل مسكين

تخرج من l'école فى اعلومها تقرا ... باب m'fixee rendez-vous من يومين

قمزتها هى ليه قابل coup de bras ... اقفز وجرى ياك لا قينى فالحين

كيف انيتلقاو وجروحها تبرا ... اتعنق وتزيد تبكيل بالعين

je jure يا mon coeur ما اصبرتش مره ... اخيالك فالراس عملى فتتين

ياك بى je t'aime ما قدرتش نقرا ... je vois ton visage فالطابل بالعين

والطالب يشرح ما عند خبرا ... je lm'insulte ونا ونقل ألين

7 je vois ta photo au moins مره ... et compte la minute عنى بلعامين

Ah !ya mon amour ثما طقتش صبرا ... 3 heures هذوا اكواونى بلعين

Je vois toute la vie كى تضحك خطره ... عشقك راه أكبير فات الوالدين

Viens ya mon amour وهدرلى هدرا ... رانى نسخن كى أتوشينى بدين

ما تخافش محال بابا وش يرا ... حاق راه ضاع دهر الأمويين

هذاى l'Amour ما ليهش ستره ... إحب التقدم وحنا مبسوطين

Tu viens dans mes bras ونحب القصرا ... Et j'emmerde كل الناس المجمولين

Serrini bien fort ومشى فا لمره ... تقصد بيه الـbar زهو بالاثنين



هذا Rock أكبير تشطح فــى زقــرا   حتــى l'Mini - jupe عشـق الناظـريـن

يتحف من les cuisses التحت الصرا   يـاك مودت لشراف مـوش حـال شيــن

يا بنـات الزمـان منكم ما تـفـرا   ويـلابكـم يــاك ربــى الـوالــديـن

هــى تـشـطـح ول papa راه بــرا   يمشط l'moustaches فى طولهم شبرين

يتهجد فالليـل كـى صلـى يقــرا   يطلـب البنت العـافيــه فالـداريـن

بالتقــى مسكين يـذكـر فالستره   بــه خـوف الرحمــن ورد بالـميتين

خايف امن الحساب والنار الحمرا   la plupart du jour فــى مســجد بابين

فـى بـاب حيـاة ذاك لـى يـصـرا   وقـولهــا أزهـاى مـا دام السـنيــن

يا بنات الزمـان منـكـم ما تـفـرا   ولعبتـوا برجـالنــا يـا شياطـيــن

إذا ابقيتوا هـاك مـا ادينا فـخـرا   ما انقـولـوا فالـدين رانـا مسلميـن

ويقول فى قصيدة أخرى بعنوان «وش هذا الحال لى عمانا»:

وش هذا الـحال ألـى اعمــانا   on marche فيــه بــلا عيتنين

شوف ذا la fille كى سـكرانـا   ما شيه ابلا أحيا باعـت الـدين

راحت أشـرات أبـتـى بـانـا   3 cigares ويـــوات sardine

طـالعـه la plage أو زريـانـا   c'est lá qu' elle trouve المحـسـين

عـشـقـت بـزوج الحيرانا   همــا tchi tchi أمضـــروبيـن

واحد أعـور أسماه Na Na Na   لاخـر يبواتـى أمـن الرجلــين

كيـف ألقـاتـهـم أفـرحـانا   et chacun d'eux بـاس الخديـن

قالولهـا حـبك أعـمـانـا   وجعلنـا دايــم محـروقـين

مرسولك الـيوم كـى جـانا   قلبنـا طــار ابلا جنحـين

قـالـت بابـاى خـلانـا   c'est location يـا معشـوقـين

راح en voyage أوادعـنـا   فارحتـى با نتلـى فـى العـين

يا أصحـابـى انفيتـوا لقـانا   et on s'embrasse فى قش الدين

هـذا الليلـه مـا تـعقـبنـا   فـال cabret انديـروا جنحـين

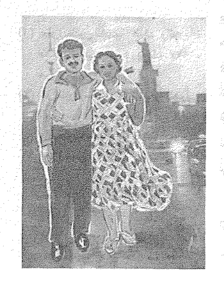
la biere اتـزهـى لـقـانـا   والدوخــه اطبـاع المغـرومين

أ 33 - أتـزيـد أسـخانـا   كى راح papa أنقـريـع طاسيـن

ديـن الاسـلام بعناه رانـا   et pourquoi كـى محشـومين

راحت لـل bar أعريـانا   مـا اتفكـرت رب العالـمين

تعمل une dance أمع Na Na Na   لا خـر يحكمهـا كيـف اتلـين



يا هـذا الليـل أسهـرانـا   باباهــا مــوش دارى مسـكـين

هـى وامها عـملوا أخيـانـا   سـوطـاو الـراجـل فـى كمـين

هو يحسب راه فى اضمانا   عــرض أنيــف محصـــونين

هـى بتـورنـى ديفــانـــا   تشـرب فـى خـاطـر المجموليــن

يـا عجبه هـذا الـخـــيـانـا   خرجوا عـدو الهـذا المسـكيـن

ابناتنا stage houm أمن انسانا   والــراجـــل داب أبـــلا وذنـــين

أ stage مهــوش ابلغـانـا   a lá rfrançalse يـــا مســـتمعـين

قالـوا كـى ران اتقـدمنــا   فـوق راجلنـا انديروا حملـــين

وب come ça ران اتقـدمنا   المـــرأه تـــزوج أبشـــخصين

يا ذا لبنات ها بـركـانــا   وخـدعتــوا رب الـعـالـمـــين

عملكم بان كل ا كـوانـــا   وتقــولـــوا vive الفلســـطـين

راكـم أكلبتوا يـا انـسانـــا   أوليـتـــوا انتمـــا شـــيـاطـين

لـى قـالـت بـحيانــا souf   أبنيـــف مـــا أنبيعـــش الـــديـن

اكتـفى بهـاتين القـصـيـدتين، وقد ظهـر جليًا أن الشاعـر أم هانى قد ذهب بعيـدا فى استخدام الكلمات الأجنبية مع الإشارة أنه الشاعر الوحيد من شعراء المنطقة من انتهج هذا النهج.

وخلاصـة القول فيما يخص الخصائص اللغوية، نقول بأن الشعراء قد غيروا فى اللغة من حيث زيادة حروف غير أصلية فى الكلمات، أو من حيث حذفها وهى أصيلة، أو من حيث استخدام الكلمات الأجنبية. وكل ذلك خدمة للهجة الدارجة. ونتج عن هذا عدم تقيد الشاعر الشعبى بالقوالب الجاهزة للغة، فراح يصنعها، بل يبدعها، فصارت بذلك لغة تثرى فى كل مناسـبـة وهذا يـمكّنه من التـعـبـيـر فى نطاق أوسع، إنه يتناول المعـانى التى يريد الوصول إليها بسهولة وينفذ بها إلى العمق بدون أن يتكلّف؛ لأنه يمسك لغته بيده وهو متيقن بأنه يـصنعـهـا ويعلى من شأنها ويزيد من ثروتها(٥). ومـا يـعكس ذلك تلك الروعـة التى لمسناها فى الكثير من قصائد شعرائنا.

(٥) محيى الدين خرّيف: **الشعر الشعبى التـونسى، أوزانه وأنواعه**، الـدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٩١، ص:١٥.

(ب) وظائف اللغة

للغة وظيفتان، عامة وخاصة. العامة تستخدم فيها الألفاظ استخداماً عادياً. تعبر عن الحقائق كما هى. تتميز بالوضوح والسهولة.

والشاعر الذى يعتمدها يكون قد استخدم لغة محدودة الأبعاد ومنطقية لا يميزها فى الغالب عن لغة النثر إلا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية. إن الشاعر هنا يهتم بتجسيد الظاهرة كما تبدو للحواس، فكأنه وصف علمى تقوم فضيلته على واقعية الصور ودقتها. فهو لايصـهـر الظاهرة بذاته ولا يتـولاها بخيـاله وعـاطفتـه، بل يقف عند حـدودها مـحـاولاً مجاراتها. يرى خلدون الشمعة أن الفرق بين من يستخدم اللغة استخداماً علمياً وبين من

يستخدمها انفعالياً يكمن فى أن الأول مهتم بالتعبير عن قضايا حقيقية والآخر مهتم بخلق مادة فنية[٦]. ويرى الدكتورعز الدين إسماعيل بأنه: « لا يمكن للشاعر المبدع أن يستخدم فى شعره اللغة كما يستخدمها الناس فى حياتهم المعيشة العادية، فالمفروض فى لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة»[٧]. وإذاً فاللغة الشعرية ليست لغة العلم ولا لغة الحياة المعيشة لأنها ليست أداة توصيل، وإنما هى أداة إبداع وخلق، وعلى الشاعر أن يرهف لغته ويشحنها ويفجر فيها من الطاقة التعبيرية ما يمكّنها من استيعاب رؤيته الشعرية بكل أبعادها المتنوعة وتجسيدها تجسيداً فنياً.

لقد أُعطيت اللغة الفنية للشعراء لا لكى يكرروا العالم ويسجنوه فى صوره الظاهرة المعروفة، وإنما لكى ينطلقوا به ويحرروه، ولكى يقووه فى حركيته الداخلية، فى ما لا ينتهى، ولكى يظهروه باستمرار فى صور جديدة.

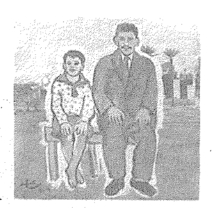
وفى موروث شعراء منطقة بوسعادة، نعثر على قصائد استخدم فيها أصحابها اللغة العامية. نذكر منهم الشاعر أحمد فضيلى الذى يقول فى رثاء الرئيس الراحل هوارى بومدين:

لا ينسى محال فضلو ذا الرجل	**كرّس حياتو عن وطنو وفناه**
خلفلو دستور مكتوب أمسجل	**أو مجلس وطنى يخلد ذكراه**
خلف غنجازات فى الصحراء والتل	**مصيونه من كل فن إلى ترضاه**
أمم البترول من يد المحتل	**أجعلو بين إديك صرت أنت ملاه**
أسس شركات وطنيه تعمل	**فى البناء والتشييد شرعو فى مبداه**
السد الأخضر فيه شارك بالمعول	**أقرس شجرو فيه أبيدو واسقاه**
وجعلك مكانتك بين الدول	**عرب أ كفار واحد ما خلاه**
أنصر مظلومين أمعاهم واعمل	**كل الحركات هبوا لنداه**
ها نحنو اليوم من بعدك نعمل	**يا قايد الأحرار عهدك ما ننساه**
باسم الشهداء عهدك يكتمل	**على الدرب أنسير إلى منتهاه**
خلفت الخصال لينا والمثل	**كل المحبين قالوا ما قلناه**
أعجز اللسان فى التعبيرأنكل	**آلام الحزن أعليه جاروا يا مقواه**
أفقدنا بومدين بالجسد أرتحل	**بومدين الأعمال حيه تتغناه**
أعزى مجلس الثوره والشعب البطل	**أنجب بومدين من صلبوا رباه**
أحمد فضيلى بأشعار مثل	**الشىء القليل هانا ذكرناه**
زوال العباد كلش بالأجل	**البقاء والدوام كله لاله**

لما كان الموضوع موضوع رثاء كنا نتوقع من الأبيات أن تفصح عن تجربة قاسية خاضها الشاعر تتمثل فى حزن عاشه إثر هذا الحادث الأليم. وأن تكون لغته راشحة بالحزن،

(٦) انظر: خلدون الشمعة: **النقد والحرية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٧، ص : ٤٤.

(٧) عز الدين إسماعيل : **الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص : ١٧٩.



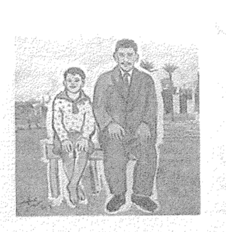
تمثل الكلمة المفردة صورة شعرية نابضة بالمواجع مثقلة بالأحزان، وإذا بالشاعر يعدّد مناقب الرجل ويشيد بإنجازاته، فلقد أنشأ دستوراً ومجلساً وطنياً، ترك إنجازات، أمم البترول، أسس شركات. كل ذلك كان بلغة الأخبار والحقائق التى لا تتجاوز مفرداتها الدلالة على المعانى التى وضعت لها فى الأصل، ولا تتعدّى تراكيبها الوقوع على المعانى العامة المألوفة، ولا تعنى صورها وأساليبها التفنّن فيها أكثر ما عنته قوالبها الجاهزة، وكأن الهدف الأسمى لدى الشاعر كان الإخبار وليس الإيحاء. فأنت تحسّ وأنت تقرأ قوله: كرس حياتو عن وطنو خلف دستور مكتوب امسجل خلف إنجازات فى الصحراء والتل أمم البترول، أسس شركات وطنية. وأن الشاعر يخاطب عقولنا لا حواسنا ومشاعرنا. إن هذه اللغة تقف عند حد الإفهام العقلى، فى حين نجد الشعر « يحتاج إلى لغة أخرى تستطيع أن تعبر حدود الإفهام العقلى، ولا تقف عنده بل تتخطاه منطلقة إلى الوجدان، لتنقل إليها تجربة الفنان وانفعالاته وعواطفه، وهكذا نستطيع القول بأن أول سمات اللغة الفنية هى القدرة على الخروج من نطاق المدرك الذهنى وخلق مدركات وجدانية تنقل انفعال المبدع إلى المتلقى المتذوق»(٨).

(٨) محمود ذهنى: **الأدب الشعبى العربى، مفهومه ومضمونه**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢، ص:٩٤.

إن التجربة الشعرية لا توصف بأنها شعرية إلا إذا تمثّلتها نفس الشاعر تمثلاً كاملاً، ويمكن أن يعبر عنها تعبيراً وافياً، وأن يصورها تصويراً دقيقًا بحيث يتمثلها القارئ كما تمثّلها الشاعر تماماً، وعدته فى ذلك الكلمات بمالها من دلالات وإيحاء، الأمر الذى تفقده هذه القصيدة، فلو كان فضيلى قد عزف أبياته وفق لغة ترغمنا على معايشة معاناته وتملى علينا نوعاً من الإحساس لكان شعورنا بأبياته قد اختلف .

خلاصة القول، إنه يتعين على الشاعر أن يستخدم اللغة استخداماً خاصًا، ذلك أن الكلمات فى الشعر يقصد بها ما وراء مدلولها، حيث لا يقف الشاعر أمام معانيها المعجمية الباردة مثل وقفة الناثر وإنما يصبح للكلمات فى الشعر معان وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمى. وللإشارة فإن أحمد فضيلى لم يكن الشاعر الوحيد الذى ظهر فى أشعاره هذا النوع من اللغة، فهناك العديد من الشعراء الشعبيين الذين نسجل لهم قصائد من هذا النوع، فعلى سبيل المثال يقول تناح:

قلبى شوق للنبى مبا يصبر	**سهل يا رب انزور الحرمين**
ما جنيش النوم كليلا نصهر	**بلغ قصدى يا إلاهى يا معين**
ما يكفيش كنبد نشعر	**اخيار الأفعال من شافو بالعين**
واجب القول فرض الحج مره فلعمر	**وقواعد لسلام خمسه معدودين**
نشهد بالله والنبى الطاهر	**حافظ عصلاة هى عماد الدين**
الزكاة اطهر المال اكثر	**والحج أرمضان علمستطيعين**
إذا لبات الروح والمولى يسر	**الرحولو بالحاضر ليس بالدّين**
الطياره واجدا للى يخطر	**تتعلى فلجو بالمسافرين**
كل آخر نبسوط فيها متبختر	**اطلب ما تحتاج والنظام الزين**





سته سوايع ما إحس المسافر	إعشو وطن الشرف وبلاد الدين
فلمطار اتشوف خلق الله مكثر	محطت جدا إجوها طوافين
إقيدوك اتروح للنبى الطاهر	سيارات فى الشوارع موجودين
تصفا المدينه اتزور لمنور	هانا جينا يا اشفيع المذنبين
الوفد إلى جاك مخلص يتحرر	وهل الوصايات مع الوالدين
روت جنانين بيتو والمنبر	والسلام اعليه سيد الثقلين
وتأدب كما ول المزور	إوريك باش تدعى قول آمين
واتسلم على السيد بوبكر	بكّر بالإيمان أول نصر الدين
واتسلم على الخلفا عمر	مدفونين أمعاه فى الحجر لثنين
واتزور لصحاب واولايد حيدر	فطيمه بنت النبى والحسنين
فى البقيع اتزور شهادة بدر	فايت ماذا صار فبدرا حنين

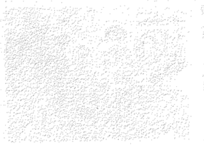
وهكذا يحرص الشاعر على ذكر كل ما يقوم به الحاج إلى أن يعود إلى أرض الوطن، إنها مجموعة حقائق لا جديد فيها، مجرد أمور مألوفة وشائعة لدى عامة الناس، وما صبغ عليها طابع البرود أن الشاعر بدا خلالها ضعيف الانفعال حسير الخيال، اعتمد السرد والتقرير، فليس الغرض من الشعر الفكرة الواضحة والشعور المضبوط، إنه لمن الجميل فى الشعر أن يلبس ثوباً من الإيحاء حتى وإن كان الموضوع مألوفاً. إنه لا ينبغى أن ندع الظواهر الخارجية وفقاً لمفهومها الشائع المقرر، بل ننيط بها مفهوماً جديداً ذاهلاً يتولد من شدة شعورنا به. على الشاعر أن يصف الشعور لا الحقائق. وما زاد من برود هذه الأبيات لغتها القاموسية، فالمعنى القاموسى للكلمة غير قادر وحده على الأداء الشعرى للفظة فى القصيدة. على الشاعر أن يفجر الألفاظ ويخرجها من دائرة الاستعمال المعجمى الجاف. فاللغة ليست أبدا قوالب جاهزة للمعانى، بل هى كذلك رموز مشعة توحى بالمعنى ولا تصرح به، وتجسد الإحساس وتصوره ولا تخبر عنه أو تقرره. وعليه نقول إن اللغة فى الشعر ليست مجرد علامات إشارية محدودة الدلالة بقدر ما هى مجموعة من المثيرات الحية تثير فى ذهن المتلقى صوراً وإحساسات وتحرك انفعالاته ومشاعره.

الواقع أن القصائد من هذا النوع كثيرة نكتفى بعرض هذه الأبيات، يقول الشاعرقويدر ابن الحاج عطية:

رانى خايف من سحابه قريبه	وأبراجها من بعد البيوضه رجعو سود
البراق إريش ليله موذيه	وملكو معصف طبق الدنيا برعود
فيض الدردى راه يدى يا ودى	ويح إلى دهماه راح أبلا بارود

ويقول أيضاً:

يا ربى ياخالق البيضه فى العش	ويا ساترها فى الحماده العريانه
ما ندريش روحها أمنين أتخش	بعد المح أتعود وعله طيرانه



ويقول طيباوى المسعود بن عثمان:

نبكى ونبكى الناس إلى حضار	ونبكى ناس المحاين بأمحانى
رانا بكينا السجره والحجره	حتى بلى راقده فى لسحانى

إن لغة هذه الأبيات لا تختلف عما سبق، وضوح وصراحة، الأمر الذى يدفعنا للقول مع ساسين عساف بأن اللغة الشعرية لا ينبغى أن تستمد من معجم اللغة المعروف، فتكون بذلك صالحة لكل تجربة شعرية وإنما تستمد من معجم الحالات النفسية الذى يتغير بتغير المبدع وكذا التجربة(٩). وينتج عن هذا ابتداع صور فنية تقوم على اختراق كل العلائق المنطقية والقوانين المقيدة للغة، والتى نسميها بالصور غير العقلية. وهذه الصور ناتجة عن تفجير الشاعر للغة النص وخروجه إلى لغة جديدة تخالف لغة التواصل. وفى هذه الحالة يغيب الكلام العام وينفجر الكلام الشعرى. ولقد حقق شعراؤنا هذه الفنية فى العديد من قصائدهم، نحاول أن نعرض البعض منها فيما سيأتى.

(٩) انظر: ساسين عساف : **الصورة الشعرية، ونماذجها فى إبداع أبى نواس**، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص: ١٧.

أما الوظيفة الخاصة، فهى التى يتم فيها استخدام اللغة استخداماً فنياً للتعبير عن انفعالات الشاعر ومشاعره وإعادة نقل الواقع برؤية جديدة تدغدغ المشاعر بما توحيه من معان خاصة.

ففى كثير من القصائد نجد شعراءنا الشعبيين يرفضون أشكال التعبير العامة وصيغه المألوفة، فيستخدمون اللغة استخداماً ذاتياً خاصاً مبدعين صوراً غاية فى الروعة والجمال والإثارة، يشحنونها بعواطفهم المتفجرة وينشئون بين مفرداتها علاقات جديدة تثير الدهشة. ولقد كان هذا بعدما أدركوا أن اللغة القاموسية المعروفة إنما وضعت فى الأساس للتعبيرعن مجمل الحقائق والمسائل العقلية، فإذا أرادوا اتخاذها لأداء الانفعالات النفسية أحسوا بأنها دون ما فى ذواتهم من قوة العاطفة وحرارة الشعور، لذلك راحوا يصطنعون لغة أخرى تسمو إلى مستوى ما يحسونه، وتستطيع نقل ما فى أنفسهم من آثار القوة الوجدانية.

من الشعراء الذين حذقوا صناعة الكلمة فى الكثير من القصائد، الشاعر عبد الحفيظ عبد الغفار الذى نأخذ له هذه الأبيات من قصيدته التى يرثى فيها الرئيس الراحل محمد بوضياف، يقول :

الله لالى نايحه تفجى لهموم	واتمجد لفعال تصرخ بحنانا
تبكى واتبكى القلب المردوم	واتقلو بالعافيه يا با بانا
ذ الموس إلى قاسنا شفرو مسموم	واغرس بين إضلوع للقلب انفانا
ابكى يا بنتى ابكى ما عنك لوم	نبكى نا وياك والأم امعانا
أصل الباكى ما اكون إلا معدوم	ولى ما يبكيش عن قلبو رانا
ابكى عنو يا اسما من غير اغيوم	وابكى عنو يالأرض العطشانا
وابكى يا شباب حظك عالمرحوم	واندب حظك صار فى خبر كانا



تبعث هذه الأبيات فى النفس أسمى آيات الحزن والألم، ولقد دل على ذلك اللغة الموظفة، فلقد اعتمد الشاعر سيلاً من الألفاظ الحية، شديدة الثراء، حيث لا يفتأ يشكل منها الصور والأبنية التعبيرية القادرة على استيعاب أبعاد التجربة لقد شحن مفرداته بدلالات



شعرية بالغة الثراء والتنوع، ومن أمثلة ذلك: نايحه، تصرخ، بحنانا، الموس، قاسنا، مسموم، أغرس، معدوم، أندب. إن كل لفظة من هاته يمكن أن نقول عنها اللفظة الصورة، ذلك أنها تطبع في مخيلتنا أثراً عميقاً، فكلمة نايحه مثلاً كفيلة بأن تشيع الحزن والألم. فنايحه من النواح ، والنواح يعني البكاء الشديد، وهذه إشارة إلى عظمة وهول المصيبة. ثم لننظر إلى كلمتي تصرخ بحنانا فالصراخ معناه ارتفاع الصوت، وارتفاع الصوت يعني الخروج عن المعتاد. أما كلمة أحنانا، فمن الحنان، وهذه تعني اللطافة والليونة، وإذاً فالكلمتان متناقضتان، فهما تشيران إلى معنيين مختلفين، فكيف نتصور نحن إذاً أن يكون الصراخ بحنانا. إن من يقرأ هذه العبارة ويتأملها يجد في ذاته نوعاً من التساؤل إذ كيف يكون الصراخ بحنانا ! .

كذلك قوله: وابكي عنو يالسما من غير اغيوم.

بكاء السماء يعني به الشاعر المطر، لكن اللافت أنه طلب من السماء أن تمطر من غير غيوم، فكيف ذلك؟ .

إن هذا الربط قد خلق شرخًا وتحطيمًا للقوانين الدلالية المألوفة، حيث ربط بين الصراخ والحنان، ثم ربط بين السماء والغيوم فولدت هذه التقنية تعقيداً دلاليًا لا نجده في اللغة العادية . وإذاً فهناك فرق واضح بين أن نتعامل مع اللغة تعاملاً وجدانيًا، وبين أن نتعامل معها تعاملاً تأملياً ذهنياً. إذ لا يستوي مجال التصوير الفني القائم على شعور النفس بمصابها، وبين التصوير الصناعي المستمد من ثقافة الشاعر الموروثة ذات النمط الرسمي. وكنتيجة لذلك يمكننا القول، إن الشاعر حاول أن يعتصر كل إمكانات اللغة وأن يستثمر عطاءها فيجعلها تتجاوز مناطقها التعبيرية من أجل أن تحيط بكل أعماق التجربة الشعورية وأبعادها.

وإذا كان برعاء البنائين قد توصّلوا إلى أشكال معمارية مثيرة للدهشة والإعجاب بواسطة ما تجمّع لديهم من خبرات في هندسة المعمار، فإن الشعراء يختارون ألفاظهم، ينسقونها تنسيقًا يكشف عن فكر واع عميق، ويتقدّمون نحو خلق بديل حي لانفعالات متخمرة عن طريق خبرتهم بالألفاظ وأسرارها وقدرتهم على نظمها، فلغة الشعر ليست مجرد توظيف الكلمة في نسق من الجمل الصحيحة ولكنها كائن يتلبّس التجربة. من هنا نقول بأن ثقة الشاعر الشعبي هي التي جعلته يعبر عن ذاتيته بشكل جديد.

لقد أصبحت لديه القدرة على رؤية الأشياء بعين الذاتية المستقلة التي تصل به في كثير من الأحايين إلى درجة الشذوذ والخروج عن المألوف ، وبطبيعة الحال فإن الشعراء لا يختارون هذا المسعى لتوليد جمل عبثية ولا إيحاء لها، ولكنهم يلتزمون مع أنفسهم ومع القارئ الذي يتوجهون إليه بنصوصهم الشعرية بتركيب عالم إيحائي، أي مضمون محدد رغم انفتاح النص الذي يتقبل تفسيرات تتعدد بتعدد القراء،[10] . وبهذه الرؤية يكون النصّ الشعري مجالاً رحبًا للتعدد الدلالي، وكأن النص يبحث عبر هذا التعدد عن اكتماله اللا محدود ولنا في أبيات عبد الحفيظ عبد الغفار ما يعكس ذلك، فهو عندما يقول في البيت الخامس:

ولي ما يبكيش عن قلبو رانا

(١٠) محمد بنيس : **ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص : ١٧٢ .

نحس بأن هناك كلاماً محذوفاً، فكأن شطر البيت يحتاج إلى تكملة عن قلبو رانا، رانا ماذا ؟

لقد أراد من المتلقى أن يكمل هو نفسه المعنى الشعرى، وبالتالى يكون قد فتح المجال لكل قارئ بأن يتصور ما يريد وما تقتنع به ذاته.

إنه من الضرورى أن يشتمل النص على فراغات تكوّن لدى المتلقى غموضاً ما، فهذا يضفى أهمية على دور المتلقى فى محاولات الكشف والفهم. فيتحقق له الشعور بالمتعة الفنية، أما إذا نظم النص بعلانية شديدة، فإن الأمر سيختلف، يقول أحد المهتمين «والعمل الناجح للأدب - على سبيل المثال - يجب ألا يكون واضحاً تماماً فى الطريقة التى يقدم بها عناصره، وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه. فلو نظم النص الأدبى عناصره، بعلانية شديدة فإن الفرص أمامنا كقراء، إما أن نكون فى رفض النص بسبب السأم، أو أن نكون قراء سلبيين إن متعة القارئ حين يصبح منتجاً، وأن على القراء الاستمتاع فقط حين يكونون منتجين، أو أن على الأدب أن يربط قراءه بطريقة فعالة»(١١).

(١١) محمود عباس عبد الواحد : قراءة **النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدى** ، دار الفكر العربى، مصر، ط١، ١٩٩٦، ص: ٢٤.

كذلك ما يستوقفنا فى أبيات الشاعر عبد الحفيظ أن لغته امتازت بألفاظ حية ذات إيحاءات صوتية مشبعة التى تترك أثرها فى النفس، من ذلك قوله: لالى، نايحه، تفجى، لهموم، لفعال، بحنانا، تبكى المردوم. وغير خاف ما لهذا المد من أثر، فالحرف الممدود يحدث ثقلاً فى النفس، وهو ثقل دال على فتور نفس الشاعر وضعفها إزاء ما أصابها من جزع وأسى.

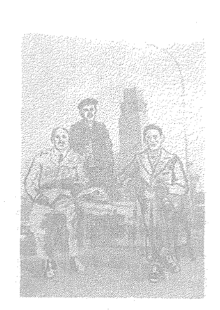
خلاصة القول، إن الشاعر عبد الحفيظ قد حاول خلق جو مأساوى مثير معتمداً فى ذلك على لغة ابتعد فيها عن المألوف، وأعتقد أنه قد نجح فى تجربته؛ لأن الشاعر إنما يقترب من جوهر الشعر وحقيقته بمقدار ابتعاده عن اجترار ما هو عادى ومبتذل من الصور والأخيلة، وبمقدار نجاحه فى تشكيل عالم شعرى خاص على أكبر قدر ممكن من التفرد والخصوصية شريطة ألا يقدم صوراً غير مفهومة حتى لا يتحوّل هذا العالم الشعرى المتفرد إلى جزيرة مهجورة يعيش الشاعر فيها وحده فى صقيع العزلة الأليمة.

من الشعراء الآخرين، نجد عامر أم هانى يعزف أنغاماً شعرية غاية فى الروعة، يقول فى قصيدته التى بعنوان «حياة الشاعر»:

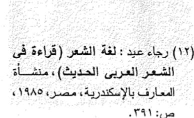
يا سايلنى اعلى حياتى ما تحرص	**والشاعر تلقاه وحدانى تالع**
انطق فالباكمه ولى تهمس	**ودون حياتها فيها جامع**
طول احياتى ما انمل ألا نحبس	**عاشق فى ذاك الكون عاجبنى رايع**
وكشفلى أسرار عنى يتنفس	**لكن ذا فضاه غرقنى واسع**
سقسى عنى ذا ارمل فسط نغمس	**تلقانى متفرش رايح ماتع**
الجسم ممدود يظهر لك حابس	**والعقل تلقاه اتعلا وموادع**
سقسى عنى ذا اجبل حجر يابس	**يعرفنى مرات للقمه طالع**



فى وسط الكهوف تلقانى جالس انفكر فى ذا الكون أصنع الصانع
سقسى عنى ذا اسهول أما تلبس ذا فصل الربيع يسحرنى رايع
فرشلى نوار للأرض أمحرقص ودالى عقلى ابلون كى ساطع
تعجبنى لمروج بالصابه تنعس محلا بن نعمان فيها كى فازع
سقسى عنى ذا الغيب أما تغرس ذا شجر العرعار والصرول طالع
اصنوبر متحوف فالطول أمعرص يتمايل للريح تلقاه أمطاوع
ونای متوسد ساعه ننعس رقدنى صوت أشجر ونا سامع
بنغام الطيور رانى نتونس كى غرد لمام صوت يتقاطع
جاهل ذا الأصوات عنها نجوسس وعلى كشف أسرارهم رانى طامع
سقسى عنى واد حجر مسلس شلالات أمصاويه ماها فارع
وتخرخر لمياه فاجريه تفرص حوت يلعب بيه فالقلته شابع
لعناصر فى شقها رانى نجلس نتأمل فى ربنا ماذا بادع
ماه أنبع كى الثلج لى ضرس خارج بين أشجار أبلون لامع
وسقانى ماه البارد ما يحبس وسقيت أبيات من شعر الواقع
كلمنى بصوت فى وذنى يهمس قالى نا طبيب أماى ضأيع
يا عنصر وعلاش فى قلبى تقرص هانى أناليك أشعرى ضايع
زاد تحفه ذا انخيل المقرنص رمز الصحره زيد شباع أجايع
سقسى عنى ذا شطوط فيها نجلس بحر أمنيل فيه لكان انطالع
اتشوف السماء فى وسط غاطس يظهر مقرونين فالبعد الواسع
انمرحب بالموج كى جاى إداوس وذا راجع تصيبنى فيه أنوادع
الماء يرعد بيه زهوانى يرقص زاد إبقص بيه للشمس طايع
يعجبنى عوام دارق وغوص واخر بشكات ابحت والع
الشاعر تلقاه فى بحر دايس ولى جاهل راه مبهور أخالع
أ سقسى عنى ليل مظلم أدامس نبات انصفى أنشوف لكلام النافع
القلم بكاى فى الورق يدرس ننسج فى لبيات ونزيد انراجع
سقسى عنى نجم فالليل امعرس زاهى فى سماه أعريض أشاسع
بالقمر مغروم عمرى ما ننعس هو هارب لاحق فيه أنتابع
سقسى عنى اكتاب ربى يا فارس من آى القرآن تلقانى خاشع
كتب التاريخ والسيره ندرس كشفتلى لى عندنا منسى ضايع



تعكس القصيدة كما هو ظاهر نظرة الشاعر إلى الحياة بصفة عامة، فلقد أراد أن يصوّر حياته وأن يسجّل كل ما يتراءى أمامه وما يحسه ويشعر به، وأعتقد أنه قد وفق إلى حد كبير فى اختيار صوره بما قدم من مشاهد مثيرة تنقل المتلقى إلى ما وراء المادى، فهو لم يقف أمام الأشياء وينسخها نسخًا بل نفذ إلى روحها وغازلها، فالصورة الفنية لدى الشاعر الحديث لا تقف أمام الأشياء المادية لتنسخها بل تتعداها، فتوقظ بذلك الحالة الشعورية واللحظة الانفعالية المستترة فى ذاته. ومن هنا، فإن « القدرة الفنية لدى الشاعر تعمل على خلق الحالات النفسية، وتعيد للكلمات شعلتها التى خمدت »(١٢).



(١٢) رجاء عيد : **لغة الشعر (قراءة فى الشعر العربى الحديث)**، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ١٩٨٥، ص: ٣٩١.

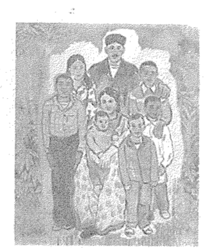
لقد تلبس أم هانى الموضوع حتى أصبح الشاعر والنص فى ذات الوقت، لذلك بدت معانى شعره غير منفصلة عن التجربة، إنها جزء من حالاته النفسية. ومما زاد الصورة إثارة وعمقًا وجمالاً حسن توظيف اللغة، من حيث قوة دلالتها وجمال موسيقاها، فأحدث هذا التناسق بين حركاتها وحركة العواطف المتأججة بداخله ضرباً من الاتفاق والانسجام. لقد اعتمد الشاعر سيلاً من الألفاظ التى جسدت ما تولد فى وجدانه من صور وخيالات وأحاسيس فى لحظة الإبداع. ومن هنا نفهم كيف تنفذ الصورة إلى النفوس ويدرك المعنى الشعرى إدراكًا حسيًا فى لغته التصويرية التى تجسد فيها، لقد اختار ألفاظه بعناية شديدة ومن ذلك قوله: ما تحرص، تالع، انطق، يتنفس، نغمس، موادع، تلبس، تنعس فازع، امعرص، نجوسس، ضرس، تقرص، مقرونين، إداوس، يرعد، بكاى، يدرسن ننسج، امعرس. فلو عدنا إلى هذه الألفاظ لأدركنا أن الشاعر قد اختارها اختياراً بحيث الواحدة منها تجسد أحوال الذات تجسيداً دقيقاً. فمثلاً لو قال ما تهتم بدلاً ما تحرص. وقال سائر بدلاً من تالع، وقال يقول أو يخبر بدلاً من يتنفس وهكذا. لكان الكلام عاديًا لأن ورود الكلمات (تهتم، سائر، يخبر) عادى ومألوف لا يثير أى اهتمام، لكننا عندما نقرأ أو نسمع: تحرص، تالع، يتنفس، نجد أنفسنا نتساءل عما أراده الشاعر، إننا نتوقف برهة من الزمن نحاول إدراك المعنى المراد، إن ورود هذه الكلمات ليس عادياً. وهكذا الحال مع بقية الألفاظ التى تشكل الواحدة منها فضاءً واسعاً من الشعرية. فكلمة تلبس أو تتنفس مثلاً نجدهما فى المعجم لغتى تعبير، لكنهما فى القصيدة لغتا خلق، ودون شك أن هناك فارقًا بين اللغتين فى كون لغة التعبير تنبع من موضوعية المعنى المثالى، أما ذاتية التجربة، فهى تحمّل الكلمة بعداً نفسيًا هائلاً متنوع الدلالات، ثرى العطاء. من أجل هذا يظل الشاعر المبدع فى عراك مع اللغة، لكى تكون ذات سحر ينفذ إلى كل شىء ، فأنت تجد نفسك مذهولاً أمام استعمال الشاعر لكلمتى تلبس وتنعس، إذ كيف تلبس السهول وتنعس الصابة. فنحن لم نتعوّد من الشعراء الشعبيين أن يعطوا هذا العمق والبعد لكلماتهم. كما لم نتعود منهم قول :

ماه إنبع كى الثلج لى ضرس

مراد الشاعر أن يقول بأن الماء بارد جداً، لكن برود هذا الوصف حمله على الإيحاء به دون التصريح.



هكذا تظل اللغة الشعرية لغة اختراق لا لغة اتساق، بمعنى أنها تعادى المألوف وتنبثق من المخالفة؛ لأنها تأخذ شكل الموهبة التى تستخدمها. إن التراث اللغوى أشبه ما يكون بكومة مرتفعة من الرمل، تتكون من حبيبات لا حصر لها من الكلمات المعجمية أو حتى غير المعجمية - الدارجة - فى بعض الأحايين وعن طريق تفجيرها تشكّل هيئات جديدة لم



يألفها المتلقى، وهذه الأشكال هى بعينها التى تفجّر النص تفجيراً. وإذا أراد الشاعر أو الشعراء أشكالاً أخرى، ذهبوا إلى بعثرة الكلمات ثم لملمتها فى أشكال أخرى تخلقها النفس ويمليها الموضوع.

إنه يتعين على الشاعر أن يستغل كل ما يسمح به الموروث من استكشاف مساحات بكر فى إمكانية لايحاء علاقات جديدة بين الكلمات. إنه إمعان الفكر فى استغلال اللغة للشعر دون أن يفقدها ... ما وغنائيتها. على الشاعر ألا يبقى أسير ما هو مألوف، ويقف عند المتعارف، بل يوجد لنفسه تعابير وصور تكون غير موجودة البتة. وما ذلك إلا ليستخرج لنفسه أنماطاً تصويرية تصل بها إلى ما يريد من معان. وفى قصيدة أم هانى نجد أكثر من مثال على ذلك، فهو عندما يقول فى البيت الرابع:

وكشفلى أسرار عنى يتنفس

ويقول فى البيت السادس:

العقل تلقاه اتعلا ومـوادع

ويقول فى البيت الثالث والعشرين:

يا عنصر وعلاش فى قلبى تقرص

ويقول فى البيت الثامن والعشرين:

الماء يرعد بيه زهوان يرقص

ويقول فى البيت الثالث والثلاثين:

سقسى عنى نجم فالليل امعرس

يكون قد خرج عن المألوف، فالكون يتنفس، والعقل اتعلا ومـوادع، والعنصر يقرص، الماء يرعد ويرقص، النجم أمعرس. إننا لا نجد هذا التصوير فى لغة العامة، بل عند الكثير من الشعراء.

لقد تقدمت طائفة من الشعراء الشعبيين خطوات فى مجال اللغة، لتتسع بذلك رقعة الأرض التى تنتشر فوقها معانيهم، تاركين كل الدلالات المحدودة خلفهم، وبهذا يمكن تمييز الفن الحقيقى، فهو الذى لا يكتفى بماهو مألوف، وإنما يتميز بطاقة الخلق، فالمألوف يعنى التكرار، أما الخلق فيعنى التجاوز والاختراق.

وعندما يقول أم هانى فى البيت الثانى:

إنطق فالباكمه ولى تهمس

يكون قد إلتفت إلى تقنية شعرية ذات أثر عميق، إنها إشارة إلى خلع الحياة على المحسوسات الجامدة والمخلوقات الصامتة، فيخلع عليها صفات الإنسان. إنه التشخيص الذى يجعل الأبكم يتكلّم والجامد حى يتحرك. فالشاعر يفيض على الأشياء بذاته حتى تطالعنا بأحداق وملامح إنسانية تضحك وتبكى بل تتكلم تماماً كما هو الأمر فى البيت الثانى والعشرين حين جعل الشاعر عنصر الماء يتكلم ويخاطبه، يقول:

كلمنى بصوت فى وذنى يهمس   قالى نا طبيب أماى ضايع

ويقول كذلك فى البيت الثانى والثلاثين:

القلم بكاى فى ورقى يدرس

إن اللغة عند أم هانى إكتشاف فنى رائع، يتسع للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، فالكلمة عنده ذات قيمة إيحائية خاصة يوظفها خدمة لغرض تتحكم فيه الذات التى تعانى. إننا نحس بحق بأن كلماته أشياء وليست وسيلة للتعبير عن أشياء، فهو لم يستخدمها ولكنه يخدمها، وبذلك تنمو نمواً خلال تجربته فتتحوّل من مجرد كلمات وحشية - حتى وإن كانت تحمل دلالة ذاتية - إلى كلمة مستأنسة موحية مشعة بما اكسبها من ظلال نفسه. ولنا أن نتأمل قوله فى البيت الواحد والعشرين:

وسقانى ماه البارد ما يحبس وسقيت أبيات من شعر الواقع

لنكتشف صورة رقيقة رائعة فيها حنان ودفء، والسر فى ذلك كلمة سقى، إنها كلمة عادية تؤدى المعنى بشكل مباشر، لكن الشاعر وظفها توظيفاً خاصاً وخدمها عندما سقى العنصر أبياتاً من شعره. هكذا فالكلمة « فى اللغة الشعرية تكتسب معنى جديداً، إنها عبوة ناسفة تتفجر معنى وظلا وصورة، تفرغ من شحنتها الموروثة الجامدة، إنها طاقة ديناميكية من الحياة والحركة والإيقاع والايحاء تستمد قوتها من كونها تتجاوز العادى المألوف لتسبق الزمن المباشر بكثافتها الرؤيوية وأبعادها الجديدة»(١٣).

(١٣) ساسين عساف: الصورة الشعرية، ص: ١٥.

هذه هى اللغة التى يستخدمها الفن، أو التى تجعل الأدب فنّاً. أما اللغة العامة، فإنها لا ترتفع بالأعمال التى تعبر عنها إلى مصاف الأدب الفنى، وعليه فإنها تكون عاجزة عن أداء مهمة الفن فى الحياة إنها ذات دلالات محدودة لا تخرج عن مناطقها التعبيرية. وإذاً فالفرق واضح بين اللغتين العامة والخاصة. وإذا كانت اللغة العامة بهذه البساطة والبرود، فهى تبقى أهم من لغة ثالثة ونعنى بها اللغة المبهمة، والتى ستكون محور حديثنا فى العنصر الآتى.

الغمـوض:

إذا كان شعراء اللغة العامة قد قدموا المعنى المباشر فى اللفظة، مما جعل قصائدهم تفقد قدرتها على الايحاء والتمدّد فى وجدان المتلقى، لأن التركيب اللفظى فى بناء القصيدة قد خلا من حرارة التجربة ووهجها والانفعال بها، فإن هناك طائفة من الشعراء ذهبت إلى أكثر من ذلك. بحيث أفرطوا فى طلب الشعر إفراطاً مخلاً، وخرجوا عن الإطار الفنى الحقيقى للشعر، فألغيت بذلك مسافة التفاعل بين النص والواقع، بين الشاعر والمتلقى، فصارت النصوص لا تنفتح إلا على الخواء الناتج عن تعقيد الدوال فى ذاتها ولنا فيما خلّف شعراؤنا أكثر من مثال على ذلك، يقول الشاعر محادى أمحمد بن الجنيدى راثيّاً زوجته وطفليه:



المسعود إلى ما يحوس يا لحباب سعاش أو خطره إيداتو مولاها
جيت انحوس فى مراكز بوقرنين قير الجره والميراقد نلقاها
أشظفنى هذا النجع بأجحاف أو قبل وخلينا نعجه وخرفان أمعاها
مثلك يحضر فى الحكومه يا خلقه وجاء متبدل من أبلاد أو خلاها
ينعل جدو وقا يشابه فى ولفى وأم أولادى قاع لامن يصفاها



إذا كان المعنى واضحاً فى الأبيات الثلاثة الأولى - حتى وإن قبلنا تشبيه الشاعر زوجته وطفليه بنعجة وخروفين - فإن البيتين الأخيرين لا يؤديان معنى مفهوماً، فما دخل الحكومة فى الرثاء؟ وما أهمية حضور زوجته - إن كان يقصدها - فى الحكومة؟ ومن الذى جاء متبدلاً من بلاده وتركها، ثم ترك من ؟ وبعد ذلك يقول ينعل جدو وقا يشابه فى ولفى، فمن الذى يشبه ولفه؟. أسئلة كثيرة تطرح لأن المعنى مبهم، والإبهام « لا يمثل أى صفة فنية على الإطلاق، ومن السهل أن نعده صفة سلبية فى الشعر، أى شيئاً معيباً »[١٤].

(١٤) عز الدين إسماعيل : **الشعر العربى المعاصر**، ص: ١٩٠.

كثيراً ما يكون الغموض عبثًا فى الكلام وفضولاً فى القول، فتكون النتيجة أن تقوى غربة المتلقى عن النص، فيؤول النص إلى فقدان هويته بما هو نص أدبى جمالى.

إن مثل هذه النصوص لا تحقق ذاتية المتلقى، فهى لا تستدعى خبراته ومهارته، وبالتالى فهى لا تنهض به إلى مهمة الكشف والإبانة.

ونلفت الانتباه إلى أن المقصود بالغموض هنا ذلك النوع الذى يولّد الاستغلاق الذى يستحيل معه استيعاب التجربة الفنية.

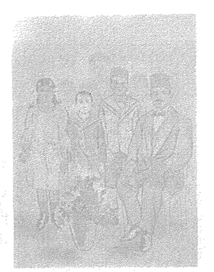
أما النوع الثانى الذى يمنح النص طاقات دلالية واسعة ويفتحه على احتمالات عدة للقراءة والتأويل، فينبغى أن يعمل الشعراء على توفيره فى نصوصهم، فهو مطلب أساس وضرورة فنية ملحة. فهذا الغموض يعطى الحيوية للنص الشعرى ويجعله قابلاً لتعدد القراءات قابلية تدل على شعريته، وفى ذات الوقت تكشف على خصوصية الغموض الذى داخله، عندها يتحول الغموض من عنصر هدم واستغلاق إلى عنصر بناء وإيحاء، فيجعل من النص علامة من علامات سمو الكلام . هذا هو الغموض الواجب توفيره فى الشعر.

يقول الشاعر بشير مفتاح:

إيدى فى الخدمه وعينى بين اثنين   اهلى فى لبلاد وأهنا حراسى
وذهنى شارد راح يبحث عليقين   واليقين أنا شريت فى كاسى
ظنيت الصواب فى ذلك اللعين   ألقيت شيطان كيفاش نواسى
بدايات شوق ونهاية أنين   مرض ما عند دواه الفرماسى
أنا من الغريه صبحت عبدين   عبد نفسى وعبد جسم بلا راسى
مانى بالأولاد خليتهم ضايعين   مانى بالوالدين مانى باحساسى

الناظر فى الأبيات يجدها مزدحمة بالاحتمالات غنية بالدلالات تومىء ولا تبين ولكنها فى النهاية تهدى إلى اليقين. الصورة هنا تنحو منحى يميل إلى الغموض، ويتمثل ذلك فى قول الشاعر فى البيت الأول:

إيدى فى الخدمه وعينى بين اثنين   أهلى فى لبلاد وأهنا حراسى



القراءة الاولى تبعث فى نفوسنا نوعًا من التساؤل والدهشة، إذ كيف تكون عينه بين اثنين، لكن بعد التأمل ندرك أن المقصود بعينه فكره، وعندها تتضح الفكرة، ففكره أو باله مشغول وموزع بين أهله وبين رؤسائه فى العمل.

كذلك قوله بعد ذلك فى البيت الثانى :

واليقين أنا شربت فى كاسى

فهذه الصورة تحتاج إلى إعمال الفكر لاستجلاء المعنى، إذ كيف يشرب الشاعر اليقين فى كأسه؟ !.

الصورة الثالثة التى تحقق الغموض نجدها فى البيت الخامس عندما يقول :

أنا من الغربه صبحت عبدين عبد نفسى وعبد جسم بلا راسى

دون شك أن قوله: عبد نفسى يقصد به أن التفكير قد ملكه واستولى عليه فأصبح حبيس هذا التفكير لكن ماذا يقصد بقوله عبد جسم بلا راسى؟ إن هذه الصورة تجعلنا نتوقف عند أبيات بشير مفتاح وتدفعنا للقراءة مرات لاستجلاء الغوامض وكشف المساتير، إنه يمنحنا الفرصة لممارسة خيالنا وتحقيق ما نريد من متعة جمالية. إذاً، فلقد لعب الغموض نوعاً من الغواية الشعرية التى لجأ إليه الشاعر؛ لكى لا يكشف عن اقنعته ولكى يحتفظ بلذة سره الفنى فى ذات الوقت. لقد استطاع مفتاح أن يستعمل الغموض على أنه حامل لقيم فنية وفكرية لا يقوى عليها التعبير المباشر.

ونشير إلى أن هذه التقنية ـ الغموض ـ لا تتأتى للشاعر عفو الخاطر، فهى تحتاج إلى معاناة كبيرة وجهد فى الاطلاع، وخبرة فى التعامل مع اللغة، فالشاعر مبدع وفى ذات الوقت قارئ ممتاز خبر اللغة وعرف كيفية تشكيلها بما يمنحه القدرة على منح مفرداته حياة جديدة.

هكذا، فلقد رأينا كيف نجح الشاعر الشعبى فى أحايين كثيرة فى استخدام لغة موحية بعيدة عن التقريرية والمباشرة والابهام فى آن واحد. وهى اللغة التى قادته إلى إنجاز صور شعرية خاصة خصوصية الرؤية والتفكير لديه. لقد اهتم الشاعر الشعبى اهتماماً بالغًا باللغة سواء على مستوى المفردة أو على مستوى التركيب، فذهب فى كثير من المرات إلى شحن مفردات معجمه بطاقات إيحائية بالغة الثراء.

وفى آخر حديثنا عن اللغة، نقول بأن لدراستها أهمية كبيرة فهى تساعد على فهم الصورة الفنية وهى وسيلة الشاعر فى تشكيل هذه الصورة ومن خلالها نكتشف خصال الشاعر النفسية والاجتماعية يقول بودلير: «ينبغى علينا لكى ننفذ إلى روح الأديب أن نفتش عن الكلمات التى يكثر من استخدامها فى أعماله، إن الكلمة تكشف عن الفكرة التى تتسلط عليه»[١٥].

هذه إذاً طبيعة اللغة التى ميزت الشاعر الشعبى، فلقد كانت بحق الوعاء الحافظ للفكرة التى قدمها لنا .. والترجمان الصادق الدقيق لعواطفه ومشاعره، والمصوّر الحقيقى لخياله[١٦].

(١٥) عبد الغفار مكاوى : **ثورة الشعر الحديث**، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص: ٧٥.

(١٦) العربى دحو: **بعض النماذج الوطنية فى الشعر الشعبى الأوراسى خلال الثورة التحريرية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٦، ص: ١٤.



الشعر الشعبى الجزائرى:
البداية ومراحل من المسيرة

أحمد قنشوبة(*)

(*) أستاذ مساعد - جامعة زيان عاشور - الجلفة - الجزائر.

من الحقائق المتفق عليها عند الدارسين للأدب أن الشعر الفصيح عند كل الأمم تقريباً، يوازيه شعر شفوى شعبى، يستمد لغته من الدارجة الغالبة على عامة الشعب، ومضامينه من أفكارهم ومعتقداتهم وهمومهم وأفراحهم، وهكذا عرف الشعر العربى الفصيح ـ قديماً ـ شعراً شعبياً موازياً، منه الكان وكان والقوما والمواليا والدوبيت والزجل ... إلخ.

وإذا كانت ظروف وأوليات هذه الأنواع الشعرية فى المشرق والأندلس واضحة، فإن الباحث عن أوليات الشعر الشعبى فى أقطارالمغرب عموماً، وفى الجزائر بشكل خاص، لا يعثر على شعر من هذا النوع قبل مجىء الهلاليين، على الرغم من وجود قصص شعبى وأنماط من الفنون الشعبية [الأمازيغية](1).

من ثم، يصل الباحث إلى حقيقة مفادها أن الهلاليين هم الأوائل الذين نشروا قصائد عربية خالطها بعض اللحن فى ربوع المناطق الجزائرية التى استوطنوها فى القرن الخامس الهجرى، وهم الذين أسهموا بدون شك بقدر وافر فى إتمام مسيرة تعريب أقطار المغرب باختلاطهم بسكان المناطق القريبة والنائية، «وساعد على ذلك الانتشار السريع والتنقل المكثف للعرب الهلالية فى عهد الدولة الموحدية»(2).

وإلى جانب ذلك، نقلت القبائل الهلالية مظاهر حياتها الثقافية بما فى ذلك أدبهم الشعبى الشعرى والقصصى (الذى كان بدوره شعرياً قبل أن يتحول إلى السيرة الهلالية النثرية المعروفة)(3)، بل إن دارجتهم نفسها أثرت فى الدارجة [الأمازيغية]: «حتى قيل إن اللغة الدارجة المغربية تعتبر أفصح اللهجات العربية»(4).

وفى مقدمة ابن خلدون كلام فى هذا الشأن، فهو يذكر أن هذا النوع الشعرى انتشر عند المشارقة أولاً، ثم عند المغاربة بعد مجىء الهلاليين إليهم، إذ قال: «فأهل أمصار

(1) ينظر: **منطلقات التفكير فى الأدب الشعبى**، التلى بن الشيخ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠، ص٢٣.

(2) **القصة الشعبية ذات الأصل العربى**، روزلين ليلى قريش، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٠، ص ٦٧.

(3) ينظر: **الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى**، عبد الحميد يونس، دار المعرفة القاهرة، ط٢، ١٩٦٨، ص١٤١.

(4) **موسوعة تاريخ المغرب العربى**، عبد الفتاح مقلد الغنيسى، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط١، ١٤١٤/١٩٩٤، ج٣ و ٤ ص ٢١٠.

المغرب من العرب يسمون هذه القصائد بالأصمعيات نسبة إلى الأصمعى راوية العرب فى أشعارهم. وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوى، وربما يلحنون فيه ألحاناً بسيطة، لا على طريقة الصناعة الموسيقية»[٥].

ويورد أمثلة لهذا الشعر تعود إلى زمن بداية استقرار الهلاليين فى منطقة المغرب العربى بعد أن زحفوا على القيروان سنة ٤٤٩هـ، وعلى الجزائر سنة ٤٦٠هـ؛ منها هذه القصيدة لشاعر هلالى مجهول يصف رحلة قومه إلى المغرب قائلاً:

وأى جـــمل ضـــاع لى فى ابن هاشم
وأى جـــميل تبـــاع قـــبلى حـــميلهـــا
أنا كنت وياه فى زهو بيـــــتنـــا
عنانى لحـــجـــه مـــا عنانى دليلهـــا
وعـــدت وكـــأنى شـــارب من مـــدامـــه
قـــــهـــوة مـــا قـــــدر من يميلهـــا
أو مـــثل شـــمطا مـــضـــيـــون كـــبـــدهـــا
غـــريبًـــا وهى مـــدوخـــة عن قـــبـــيلهـــا
أمـــــرت قـــــومى بالرحـــــيب ويكروا
وقـــــــــــوقـــــــــــووا[٦].

ويضـيف ابن خلدون أن بنى هلال بدأوا يتوعـون آنذاك فى فنهم الشـعرى الشـعبى فأخذوا ينظمون على الرباعى والخماسى، حين يقول: «ولهم فن آخر كثير التداول فى نظمهم يجيئون به معصباً على أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة فى رويّه، ويلتزمون القافية الرابعة فى كل بيت إلى آخر القصيدة، شبيهاً بالمربع والمخمس الذى أحدثه المتأخرون من المولدين، ولهؤلاء العرب فى هذا الشعر بلاغة فائقة»[٧].

ويمضى أيضاً فى الدفاع عن هذا الشعر، ورد أقوال من أسقطوا من قيمته وعدّوا لغته غريبة عصيّة على الفهم وخالية من عنصر الفن، فغياب الإعراب حسبه لا يعوز الكلام بلاغته التى هى مطابقة الكلام للمقام فحسب، ويرى أن هؤلاء الشعراء على الرغم من أن كلماتهم أغلبها ساكن، إلا أنهم يميزون الفاعل من المفعول بقرائن كلامية أخرى سوى الإعراب[٨].

بعد أن انتشرت اللغة العربية ومظاهر ثقافتها وتواصل دخول اللحن عليها واصل الشعر الشعبى - أو الملحون كما يسميه البعض - مسيرته، وارتبط أكثر ما ارتبط باللحظات الحاسمة فى تاريخ الجزائر، لاسيما عند تعرضها لحملات الغزو. إذ وقف الشاعر الشعبى ليسجل حملات الصليب، ودعا بقصائد حماسية إلى رد هذا العدوان والانتصار للهلال فى مواجهة الصليب، واعتبر الشعر وسيلة من وسائل الدعم والتجنيد للشعب من أجل الحفاظ على هويته.

ولعل أقدم قصيدة سجلتها الذاكرة الشعبية ودواوين الشعر الشعبى قصيدة الولى المتصوف المجاهد «الأخضر بن خلوف الإدريسى المغراوى»[٩]، الذى حضر موقعة

(٥) **المقـدمـة**، ابن خلدون، دار القلم، بيروت، ط ٧، ١٩٨٩/، ص ٥٨٢.

(٦) **المصدر نفسه**، ص٥٨٢.

(٧) **المصدر نفسه**، ص ٥٨٣.

(٨) يُنظر: **المصدر نفسه**، ص ٥٨٣.

(٩) شاعر شعبى و فقيه متصوف عاش فى القرن التاسع للهجرة وكان ميلاده فى أواخر القرن الثامن الهجرى، وعمّر طويلا (١٢٥ سنة تقريباً)، وفى عهده دخل الأتراك إلى الجزائر وطهروها من الاستعمار الإسبانى، ويقال أن نسبه شريف ينتهى إلى السيدة فاطمة والسيد على.
ينظر: مقدمة **ديوان سيدى الأخضر بن خلوف** (شاعر الدين والوطن)، جمعه وقدمه: محمد بن الحاج الغوثى بخوشة (ابن خلدون للنشر و التوزيع، تلمسان، ٢٠٠١)، ص ٢٣ /٢٥.

مازغران سنة ١٥١٨ بين الإسبان بقيادة شنظاطوش والجيش الجزائرى التركى بقيادة حسن باشا ـ نجل خير الدين ـ. وقد أبلى الشاعر فيها بلاءً حسناً، كما سجلها فى قصيدة كاملة هى: «قصة مازغران»، يقول فى بعض أبياتها(١٠):

يا فـــارس من ثم جـــيت اليـــوم

غـــزوة «مـــزغـــران» مـــعلومـــة(١١)

يا عـــــجـــــلانا ريّض الملجـوم

رايت جناب الشلو مـــوشـــومـــة(١٢)

يـا ســـــايلنى عن طراد اليـوم

قـــصـــة مـــزغـــران مـــعلومـــة(١٣)

* * *

يا ســـايلنى كـــيف ذى القـــصـــة

بين النصـــرانى وخـــيـــر الديـــن(١٤)

اجـــتـــمـــعـــوا فى برهم الأقـــصى

بجـيش قـوى جـاوا مـتـهـديـن(١٥)

ترى ســـفـــون الروم مـــحـــتـــرسـة

صـــبـــحـــوا فى المنا أعـــداى الدين(١٦)

وفى آخر القصيدة، يسجل انتصار الأمير حسن بن خير الدين فى الواقعة ويثنى عليه، إذ أنه أرجع للبهجة (وهو اسم للعاصمة الجزائرية) بهجتها، وفاز بغنائم الحرب. يقول الشاعر (١٧):

الأمـــيـــر حـــسن يوم مـــزغـــران

اخلف الثـــار من العـــدو تحـــقـــيق

رجع للبـــهـــجـــة عـــاصـــمـــة البلدان

بغنايم شـــــتى ونصـــــر لبـــيـــق

أدعـــو لـه يا نـاس بـالغـــفـــران

يجـــعل له ربى مـــسلك وطريق

كما سجل شاعر آخر هو «ولد عمر» حدثاً خطيراً عاشته الجزائر فى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى حين قصفت الدانمارك الجزائر بالقنابل سنة ١٧٧٠، فقال الشاعر فى ذلك(١٨):

بســـم اللـه نبـــــدا على وفـــا

ذا القـــصـــة تعـــيـــانا

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٨٢

(١١) مزغران: هى قرية غرب مستغانم فى غرب الجزائر كانت تابعة لعمالة وهران. وقعت معركة مزغران فى عهد حسن باشا المتولى على الجزائر بأمر من سلطان اسطنبول (١٥٥٧ - ١٥٦٧). وفى سنة ١٥٦٨ أراد الإسبان الاستيلاء على نواحى وهران ومستغانم، فردهم خائبين حسن باشا ومن معه من قبائل العرب والبربر، وعلى رأس جيوش إسبانيا لوكنت دالكوديت Le conte alcaudete.

(١٢) الملجوم: الفرس. الشلو: ما يضع فيه الفارس زاده. موشومة: بها علامة لشدة السير فى ساحة القتال.

(١٣) يا سايلنى: يا سائلى.

(١٤) النصرانى: الكونت دالكويت قائد الحملة. خيرالدين: قائد الجيش الجزائرى.

(١٥) برهم: بلاد الإسبان. متهدين: أى معولين مصممين على استعمار الجزائر.

(١٦) المنا: الميناء.

(١٧) ديوان سيدى الاخضر بن خلوف، ص١٧٨.

(١٨) المقاومة الجزائرية فى الشعر الملحون، جلول يلس وامقران حفناوى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٧٥، ص٢٩.

قصـــة ذا «البــونبــة» المتلفــه

كـــيف جــابوها اعـــدانا[19]

واضـحـا وعلى البـعـد واقـفـا

مـا قــرب لحـــذانا

يا ربى يا عـالم بالخــفـا

أهـزم جـــيش اعـــدانا

يا ربى يا عـالم بالخــفـا

إلى أن يقول:

اســتــمع يا قـــوم ماطرا

فـى هـذه القـصــة نعـيــده

قــصـــة ذا الكفـــار ظاهرة

«الـدنمـارك» اخـزيـو جـــده

الكـفــار ابليس غـــرهم

ظنوا فى البـهـجـة مـشـوشـة

ثم يذكر تاريخ الواقعة بالتقويم الهجرى، حرصاً على التوثيق التاريخى كعادة أغلب الشعراء الشعبيين، حين يسجلون أحداثاً تاريخية، فيقول:



تمت هذه القـصـة الموافـقـة

فى شـــهـــر «الميلود» عن يقين

بعـــد المـاية والألـف لاحــقـة

فـى الـرابــع مـن ثمــانين

تاريخ البــونبــة المحــتــقـقـة

ســقـط ظاهرًا يا ســامــعين

«ولد عــمــر» يبـغى كـيما شـفى

تـدعــو لـه بدعـــا ظاهر زين

وكذا حين احتلت مدينة الجزائر كان الشعر الشعبى حاضراً يسجل للتاريخ الكارثة التى حلت بالأمة بحزن و أسف، فهذا الشاعر عبد القادر أحد شعراء العاصمة وأعيانها يقول فى ذلك شعراً، يذكرنا برثاء المدن والممالك عند شعراء الأندلس، يقول الشاعر[20] :

الأيـام يـا إخـوانى تبـدل سـاعـتـهـا

والـدهـر ينـقـلب ويـولـى فـى الحـين

(١٩) البونبة: القنبلة، وهى كلمة أجنبية la bombe.

(٢٠) مجلة آمال، عدد خاص بالشعر الملحون، إصدار: وزارة الأخبار، الجزائر، عدد٤ ، نوفمبر/ ديسمبر ص ٧٣.

بعد إن كان سنجاق البهجة ووجاقها

الأجناس تخافها فى البر وبحرين[٢١]

سنين راد ربى ووفى ميجالها

وإعطاوها أهل الله الصالحين

الفرنسيين حرك لها وخذاها

لا هى ميات مركب لا هى ميتين

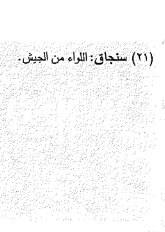
بسفاينه يفرص الحرب قبالها

كى جاو فى البحر بجنود قويين

غاب الحساب وادرك واتلف حسابها

الروم جاوا للبهجة مشتدين

رانى على الجزائر يا ناس حزين



(٢١) سنجاق: اللواء من الجيش.

وقد تلقف الرواة الشعبيون هذه القصيدة وأنشدها المدّاحون فى الأسواق والمناسبات الأخرى، وأخذوا يحركون نفوس المستمعين من خلالها، لاسيما بالتركيز على بعض مقاطعها، مثل قول الشاعر:

موت الجهاد خير من حيين



بل اعترف بعض الأوروبيين أن القصيدة ساهمت فعلاً فى إضرام نار الثورات، كثورة بن زعمون سنة ١٨٣٠، وثورة مليانة سنة ١٨٥١[٢٢].

(٢٢) مجلة آمال، **مصدر سابق**، ص ٧٣.

كما كانت للقصيدة فائدة تاريخية إخبارية، فقد نقلت كيفية تعامل الناس مع الاحتلال، وحالتهم النفسية، وإصرار العدو على قهرهم، وأبدعت فى المقارنة بين حال الجزائر فى عهد الأتراك، حين قال الشاعر (ذاكراً الاسم القديم للجزائر «مزغنّة»).

«مزغنّة» سلطانة المدن الجملة

الأجناس تخافها فى البر وبحرين

وبين الجزائر المحتلة:

زال الكلام عنها يا مسلمين

وذكرت القصيدة موقف اليهود من الاحتلال، وهم الذين عاشوا تحت أكناف الجزائر آمنين، فقد كانت نساؤهم تزغردن فرحاً بالاحتلال، كما يقول الشاعر:

حتى اليهود فرحوا لينا

ونساهم الكلاب تزغرت

كما كان الشاعر الشعبى الجزائرى ناطقاً باسم مقاومة الأمير عبد القادر، فحين بويع هذا الأول من طرف القبائل أميرا للمقاومة، أفرد الشاعر ابن عبد الله قصيدة لهذه المناسبة قائلا[٢٣]:

(٢٣) **المقاومة الجزائرية فى الشعر الملحون**، ص ٢٩.



حين كــبــر محى الدين شـيخ الأعــراب
اعطاوه الســـر وطابعــــه مـــزمـــزم

نصــروه الأعــراب وبايعــوه الأنجـاب
قـضـيـا ومـفـاتى، شـيـوخـهـا وعـالم

وهكذا، يلاحظ المتأمل فى هذه النصوص المذكورة آنفًا، ونصوص أخرى لم نوردها، إن الشاعر الشعبى أدى فى كثير من مراحل التاريخ الجزائرى دوراً وظيفياً هو دور المؤرخ والموثق للأحداث التاريخية ابتداءً من القرن السادس عشر الميلادى، بل إلى تاريخ استقلال الجزائر، فهو يذكر فى نصه الشعبى الأحداث والتواريخ والأشخاص والملابسات المتعلقة بالحدث، وكذا السياق الاجتماعى والنفسى الذى رافق الحدث، «فلم يجد الشعب متنفساً لمكنوناته إلا فى القصيدة الشعبية تسير بها الركبان وتتجمع حول راويها الحلقات يتغنى بها المداح فى كل شعب من شعاب الأرض الجريحة، ليصنعها ضمادا على شغاف كل قلب مكلوم»(٢٤).

(٢٤) شعر المقاومة الجزائرى، صالح خرفى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (ت)، ص ٧٩.

ونحس من خلال النصوص أن الشاعر لم يكن مؤرخًا فحسب، بل كان داعية للجهاد والكفاح، محاولاً إعطاء صبغة دينية حضارية لصراع الجزائريين مع قوى الاستعمار عن طريق التركيز على معان وألفاظ بعينها مثل: الكفار ـ المسلمين ـ المؤمنين ـ الهلال ـ الصليب، من أجل تذكير المسلمين بواجبهم الدينى فى الدفاع عن حياض دينهم ووطنهم، ولعل الشاعر كان يدرك دور الوازع الدينى فى تحريك الهمم وبعث الحماس.

لقد شكل الشعر الشعبى ـ برفقة بعض أشكال الأدب الشعبى الأخرى مثل القصة الشعبية ـ وسيلة لترجمة مواقف الشعب وأحاسيسه ونظراته تجاه ما يحيط به من أحداث، بالإضافة إلى دوره فى مساعدة الناس على إدراك العالم المحيط بهم وإعطائهم بعض أوليات الثقافة والمعرفة، لاسيما فى فترة الاستعمار الفرنسى الذى سيطر على الجزائر قرناً وثلاثين سنة، ضعفت فيها العربية ضعفًا شديداً، وعمل المستعمر بخبث على القضاء على كل المؤسسات التى يمكن أن تؤدى دوراً ثقافيًا أو حضاريًا، وكادت العربية والثقافة الإسلامية أن تجلى نهائياً، لولا دور بعض الزوايا الدينية وجمعية العلماء المسلمين

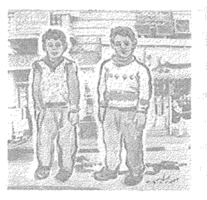
فى هذا الجو المظلم برز دور الأدب الشعبى، وخاصة منه الشعر حيث كان يتأثر بالشعر ويطرب له أكثر من باقى الفنون ـ فشكل هذا الشعر بالنسبة إلى الجزائرى وسيلة للثقافة وطريقة لإدراك الأشياء والعالم المحيط، ومتنفساً من الاحتقان والمعاناة التى سببها الاستعمار الفرنسى، كما أدى دوراً خطيراً فى الحفاظ على قيم الهوية الوطنية ودعم القيم الإسلامية، والدعوة إلى الكفاح ضد المستعمر.

ولعله يحسن الاستفادة من رأى الدكتور عبد الحميد بورايو الذى يورد بعض الأدوار التى أداها النص الشعبى عموماً فى هذا المجال، إذ يعدد بعضها فيما يلى(٢٥):

أولا: تسجيل الأحداث التاريخية التى كان لها دور فى تحديد القضية الوطنية.

ثانيـًا: تصوير الواقع المزرى والاحتجاج عليه، والكشف عن سلبياته، وفضح أوجه النقص فى الجماعة مثل: الاستكانة للمحتل والتخاذل عن مقاومته والخيانة.

(٢٥) **البطل الملحمى والبطل الضحية فى الأدب الشفوى الجزائرى**، عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٨، ص٢٢.



ثالثاً: التحريض على مقاومة الغزو، والصمود فى وجه التحديات الاستعمارية.

رابعاً: تأكيد القيم المتعلقة بالهوية الوطنية.

وهكذا، فحيث تكون هموم الجماعة وآلامها أو آمالها يكون الشعر الشعبى حاضرا. يسجلها ويعطى رأيه، ويدلى بدلوه فيها.

وحين اندلعت ثورة التحرير المباركة فى غرة نوفمبر سنة أربع وخمسين وتسعمائة وألف، كان الشاعر الشعبى الجزائرى جندياً من جنودها، يسجل مآثرها ويدعو إلى مآزرتها، وينقل أحداثها من منطقة إلى أخرى راويا شعره فى الأسواق والأفراح والمقاهى والبيوت، متخيراً الصور الجميلة والرموز المعبرة لمجاهدى الثورة، ناعتاً الذين خانوها بأبشع الصفات، مؤدياً بذلك دورى الإعلام والدعاية للثورة، على الرغم من أن أشعاره ليست بالضرورة «نابعة من فلسفة سياسية ،وإنما ارتدت ملامح السياسة، وأشارت إلى القضايا بالفن الشعبى المعبأ بالسذاجة الحلوة وعفوية الخاطر السريع، وانطوت على إرادة فى التغيير إلى الأفضل..»[٢٦].

فهذه قصيدة للشاعرة فاطمة منصورى [٢٧] من منطقة الوادى فى شرق الصحراء الجزائرية، قالتها فى بداية سنة ١٩٥٦، حين أرسل لها مجاهد يسمى «مبروك» رسالة، يخبرها فيها بأنه مازال على قيد الحياة بعدما ظن الناس أنه قتل من طرف فرنسا، فأذاعت هذه البشرى بشعرها قائلة[٢٨]:

جواب البعايد من «مبروك» وصلنا

وأطلق سراحه يا إلهى لينا

عليك السلام وإن شاء الله تجملنا

حتى إن هذه الشاعرة قد ألقى القبض عليها، حينما مثّل شعرها خطراً على المستعمر، وطلب إليها القائد العسكرى أن تكف عن قول الشعر ليطلق سراحها، لكنها أبت وردت عليه بالقول:[٢٩]

حالف ما نبطل الأفتان

كانش لربحنا الحرية

عنها نسكن فى الجبال

ندوها بالفنطازيه

عنها طلعنا لجبل «الأوراس»

وتوطنا فى الأرياس

عينها لاتعرف الأنعاس

وطعم الرقدة لا يليق بيه

وقد قصدت الشاعرة بقولها:

حالف ما نبطل الأفتان

كانش لربحنا الحرية

(٢٦) **فنون الأدب الشعبى**، عبد الله البردونى، دار الحداثة، بيروت، ط ٢ ١٩٨٨/ ، ص ٢٣٣.

(٢٧) شاعرة من منطقة الوادى بشرق الصحراء الجزائرية. ولدت سنة ١٩٢٥ وتوفيت فى ١٩٨٥ .

(٢٨) **ديوان الشعر الشعبى (شعر الثورة)**، تقديم وتبويب: أحمد حمدى، منشورات المتحف الوطنى للمجاهد،الجزائر، ١٩٩٤، ص ٤٢.

(٢٩) **ديوان الشعر الشعبى (شعر الثورة)**، ص ٣٩.



أنها لن تتوقف عن إثارة المشاكل والفتن «أو الأفتان» ،كما قالت للمستعمر الفرنسى، لأنها أدركت أن شعرها يملك هذه القوة للتأثير على الجماهير، ودفعهم للتأسّى بالمجاهدين الذين اختاروا حياة الجبال للدفاع عن وطنهم، وقد زاد من إصرارها على اتخاذ شعرها وسيلة من وسائل الكفاح، دعوة المستعمر لها بأن تكف عن إثارة الناس بشعرها.

ويمكن أن نمثل لدور الدعاية الذى أدّاه الشعر بقصيدة لشاعر آخر هو المقدم المختار من منطقة الجلفة فى الهضاب العليا الجزائرية، الذى يرسم فى قصيدته الثورية صورتين متضادتين: الأولى للمجاهد الصنديد، والثانية للخائن لوطنه. وقد اختار الشاعر هذا الأسلوب كى يكرس الصورة الذهنية الموجودة فى عقول الناس وضمائرهم بمقت الخونة وتمجيد المجاهدين، يقول الشاعر(٣٠):

خونة «وجويف» ما فيهم نظرة

وما ينفعهم لا سماح ولا غفران(٣١)

يا عدى إن الله تليق لهم شفرة

وما يبقى تاثيرهم طول الزمان(٣٢)

الله يميت مقامهم فى سقاره

جميع اللى خدعوا الخاوا فى الامان(٣٣)

اللى عملو زين زاهى فى زقرة

ومتنعم باملاك اسكن فى رضوان(٣٤)

اللى عملو شين واجى بن حيرة

يتلجى فى حالة الكشفه عريان(٣٥)

يا عديان الله شينين الصورة

الواحد يبيع أخيه باوزانى دخان(٣٦)

أولاد الرسول أمثال طيوره

ويجو مصبين من روس الكيفان

قداهم حلوف كرشو منقورة

ومعبيها لوبيا وقرع ديفان(٣٧)

لقد وظف الشاعر طاقاته اللغوية الفنية لرسم صورة جميلة مؤثرة للمجاهدين الذين اختار لهم رمز الطيور، هذا الرمز الذى أدخل نصه فى علاقة تناصية مع نص القرآن الكريم الذى يحكى عن حادثة الفيل، إذ يصبح «طير الأبابيل» الذى قصم جند أبرهة وفيلته معادلاً موضوعياً لجنود الثورة الجزائرية، مما يحرّك العاطفة الدينية للمستمع المتلقى للنص، كما ينقلنا الشاعر إلى عالم آخر هو عالم الآخرة، ليتوقّع للمجاهدين مصيراً جميلاً بين جنات النعيم، بينما يتوقع للخونة مصيراً سيئاً لن يكون إلا ويلاً وثبوراً فى سقر- أو سقارة كما سماها الشاعر - التى استمدها من معنى قرآنى.. وهنا يتحول الشاعر بطريقة غير مباشرة

(٣٠) الشعر الشعبى فى منطقة الجلفة (١٩٤٠/١٩٩٠): أحمد قنشوبة، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة الجزائر، معهد اللغة وآدابها، مايو ١٩٩٨ ، ص ١٨٦ - ١٨٧.

(٣١) **جويف**: كلمة فرنسية juif بمعنى اليهودى.

(٣٢) **الشفرة**: السكين الحاد. **تاثيرهم**: لا يبقى لهم أثر.

(٣٣) **سقارة**: والمقصود بها سقر، وهى من أسماء جهنم.

(٣٤) **زين**: طيب. **زقرة**: فرحة شديدة، يقول: من عمل طيبا سيفرح بشدة فى آخرته ويسكن الجنة متنعمًا بأملاكها.

(٣٥) **شين**: سيئ ، **يتلجى**: يتعذب ، الكشف: ضد الستر، يقول: من عمل سوءاً فإن مآله إلى جهنم يتعذب فيها مكشوفاً أمام الأنظار.

(٣٦) **يبيع أخيه**: يخون أخاه، أوزانى **دخان**: علب من الدخان، يقول: يا أعداء الله سيئى الخلقة كيف تخونون إخوانكم لأجل علب من الدخان! وهو يقصد هنا خونة الثورة.

(٣٧) **حلوف**: خنزير، **كرشو**: بطنه. **منقورة**: مبقورة. **معبيها**: قد ملأها ، **قرع ديفان**: زجاجات خمر، و«ديفان» كلمة فرنسية du vin.

إلى واعظ دينى سياسى يدعو الناس للانضمام إلى صفوف المجاهدين، إذا كانوا يريدون أن يدخلوا جنات النعيم.

الشعر الشعبى الجزائرى والنضال الاجتماعى بعد الاستقلال

إن القارئ لأغلب نصوص الشعر الشعبى الجزائرى، يجد فيها هذا الارتباط القوى بالمجتمع والجماعة وقيمها ومثلها التى يركز هذا النص على تثبيتها والتذكير بها، والحض على المحافظة عليها، «إذ ليس الأدب الشعبى أدباً ساذجًا يقصر اهتماماته على بعض النواحى الجمالية، بل هو أدب هادف وفاعل ينغرس فى تربة المجتمع، ويخلّد مثله ومسلّماته ومفاهيمه وعاداته وتقاليده وآماله وأحلامه»(٣٨).

ولعل الشاعر الشعبى الجزائرى الذى ساهم بشكل واضح فى مقاومة المستعمر الفرنسى، رأى من الضرورى أن يكمل مسيرة النضال فى إصلاح المجتمع والدعوة إلى القيم الأخلاقية الصالحة البنّاءة، والتحذير من القيم الفاسدة التى من شأنها أن تفسد المجتمع وتعطّل مسيرة تطوره، لاسيما وإن هذا النص قريب إلى قلوب عامة الناس وعقولهم، يفهمونه بسهولة ويتفاعلون مع أفكاره وصوره المستمدة من حياتهم، والتى صيغت بلغة أقرب إلى دارجتهم التى يتواصلون بها فى حياتهم اليومية.

لقد كان النص الشعرى الشعبى الجزائرى ولا يزال «مؤيدا لرسالة الشاعر فى الحياة، بالمفهوم الالتزامى كما يحلو للبعض أن يسميه الآن»(٣٩)

ولهذا، فإننا نجد اتجاهاً اجتماعياً إصلاحيًا واضحًا فى نصوص هذا الشعر، يمكن أن نمثل له بشعر أحد الشعراء الجزائريين الشعبيين المعاصرين، هو الشاعر الراحل عبد القادر زيانى الذى نذر شعره لمعانى التأمل والدعوة إلى القيم الاجتماعية الصالحة، مبتعداً فى ذلك عن الوعظ والإرشاد المباشرين، متخذاً فى شعره وسائل فنية أخرى لمحاولة الإصلاح والدعوة إلى القيم الاجتماعية السليمة، من ذلك ما يظهر فى قصيدته التى يقول فى مطلعها(٤٠):

انعـــيـــد على الناس حكاية
ياســر منهم كـــيـــمـــا نايا(٤١)

فهو يجعل نفسه محطة للنصح والعتاب، وينطلق من ذاته، وما ينتابها من إقبال على الخير أحياناً وإدبار عنه مرات أخرى، كأسلوب غير مباشر لتوضيح طريق الخير للآخرين:

ســـاعـــة نهـــمـل عـــالجـــرايّة
ســـاعـــة نمشى فى المنجـــور(٤٢)

* * *

الـــنـــفـس الــلـى بـين اجــنـابـى
نغلبــهـــا مـــرة وتنابـــى(٤٣)
تـظـلـم وتـكـثّـــر طـلابـــى
الطّمـــعـــة فى ربى غـــفـــور

* * *

(٣٨) **أولية النص، نظرات فى النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبى**، طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط١، ١٩٩٩/ ص٨٠، الجزائر.

(٣٩) **دراسات وبحوث فى الأدب الجزائرى**، العربى دحو، «ديوان المطبوعات الجامعية»، ص٤٦.

(٤٠) **الشعر الشعبى فى منطقة الجلفة**. ص١٧٥/١٧٦.

(٤١) **انعيد**: أعيد بمعنى أقصّ (أحكى). **ياسر منهم**: كثير منهم، **كيما نايا**: مثلى أنا.

(٤٢) **نهمل**: أتيه. **الجراية**: الطريق المعبدة المستقيمة، **المنجور**: الطريق غير المسواة.

(٤٣) **تنابى**: تبتعد عن طاعتى (من النبوّ أى الابتعاد): أى أنه يغلب نفسه مرات، وتغلبه مرات أخرى.

الطلبـــة فى ربى يهـــديهـــا

نخــذلهــا ونطيق عليـــهـــا

يعـــــرّفنى واش نـوريّهـــــا

ننصـــحـــــهـــــا بالاك تدور[٤٤]

ايلا تمّت فـى ذا الحـــــالـة

وابليس مـــعـــاها يتـغـــالى[٤٥]

ندعـــــيـهم لله تعـــــالـى

ويدير عـلـى قـلبـى ســـــــور

إنها حقائق النفس الأمارة بالسوء، يسوقها الشاعر بطريقة وعظ ذكية، وبأسلوب قصصىّ جذّاب، حيث تظهر عناصر السرد الذى يعين على تبليغ المعانى وإسداء النصائح، إذ أدرك الشاعر بحاسته الفنية نفور النفوس من الوعظ التقريرى المباشر، وقبولها للتربية بالعبرة، واستعدادها لتلقى النصح بأسلوب القصة. ولا بأس أن تكون نفس الشاعر هى العبرة، ومسيرة حياته هى القصة.

ويظهر هنا توظيف الصور الشعرية برسم صور متنافرة لحالة النفس، حيث المدّ والجزر، أو الإقبال والإدبار واضح فى القصيدة يصنع محورها الأساسى الذى هو أحوال النفس.

ويتخذ الشاعر فى قصيدته هذه من بعض النماذج السيئة فى المجتمع وسيلة للنصح والإرشاد، فها هنا مثلاً نموذج المسؤول المقصّر فى عمله وعاقبته:

فـى يـوم حـــــضـــــور الـدّيّانـة

لارحـــــمـــــه ولاحـنـانـه[٤٦]

المســـــيـــــول يولّى فى هانـه

والســـــالك يغـــدى مـــســـرور

ثم نموذجا فاعل الخير وفاعل الشر:

اكتـــابك تلقـــاه مـــصـــحـح

شـــوف لروحك واش مـــفـلح[٤٧]

مـــول الخـــيـــر يزيق ويفـــرح

مـــول الشـــر ثم يبـــور[٤٨]

وكذا نموذج عاصى الوالدين المفرّط فيهما:

ارحـــــم ثـــانـــى والـــدىّ

اللى رباوا وتعـــبـــوا علىّ

(٤٤) نوريّهـا: أريهـا أو أظهرُ لهـا (بمعنى كيف أصدها عن الغى)، بـالاك: بمعنى «قد»، يقول: أدعو الله أن يبصرنى كيف أصد نفسى عن غيّها، وأنصحها فقد تتراجع عن ذلك.

(٤٥) ايـلا: بمعنى إذا. تمـت: بقيت (استمرت)، يتـغـالى: بمعنى أن الشيطان يكاد يغلى كالزيت إمعاناً فى إضلال الشاعر، بالاشتراك مع النفس، وهو معنى فيه مجاز.

(٤٦) الديّانة: الدائنون، أوقد يقصد بهم كل من يظلمهم الإنسان، فيتجردون له يوم القيامة كى يأخذوا حقهم منه.

(٤٧) المسيول: المسؤول. هانة: إهانة. السـالك: البرىء من الآثام والمظالم، يُغدى: يغدو.

(٤٨) يـزيـق: يفرح كثيراً، مـول الشـر: صاحب الشر. يبور: يهلك.

مـايشـتـوا من ينهـر فـيّـا

ويح اللى منهم مـضـرور[٤٩]

* * *

الحـيـرة فـيـمن وافـاهـم

ويـعـز أولادو ونـسـاهـم[٥٠]

مـاعندوش الريح مـعـاهم

يسـمّـا رايو مكسـور[٥١]

* * *

مـا يطمع يسـجـاوا اولادو

مـا يطمع يتنح فـسـادو[٥٢]

مـا يطمع يتـعـمـر زادو

يسـقى والماجن مـقـعـور[٥٣]

فهذه النماذج من الناس رأى الشاعر أنها مدعاة للحيرة والعتاب والنّصح أكثر من غيرها. موظفا فى أثناء ذلك صوراً شعرية مناسبة للمقام سهلة للأفهام، باعثة على التأثير فى النفوس. وهكذا يمكن أن يصدق على هذا الشعر ما يصدق على كثير من نصوص الشعر الشعبى عموماً «حيث لم يدع فضيلة إلا حثّ النفس عليها وأضاء لها طريق الوصول إليها. ولم يدع رذيلة إلا حذّر منها، ووضع العراقيل فى سبيلها، وصوّر لها العاقبة فى صور مشوّهة تنفر منها الأنظار»[٥٤].

(٤٩) **مـايشـتـوا**: لا يشتهون (أى لا يحبون). **ينهر فىّ**: ينهرنى، أى إن الوالدين لفرط حبهم للولد، لا يحبون أن ينهر أمامهم.

(٥٠) يقول: إن الحيرة تقع فى من وافى والديه، ولم يهتم بأمرهما، بل سخّر كل مجهوده لأولاده.

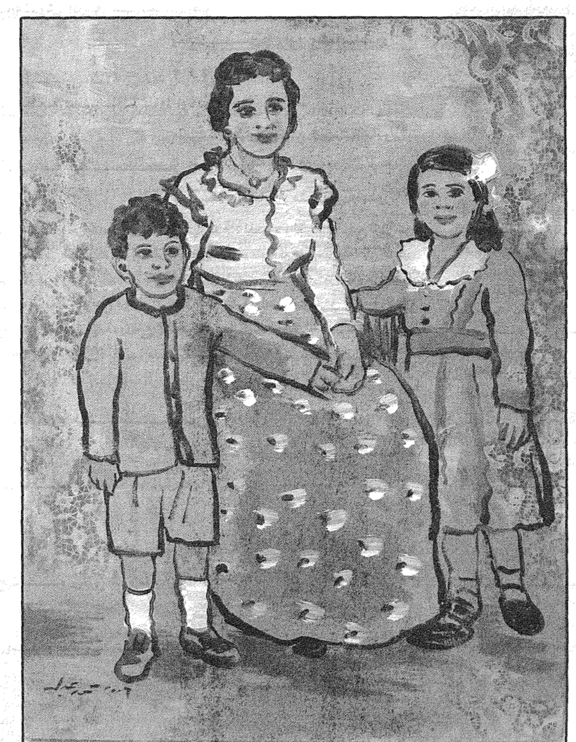
(٥١) **يسّمى**: بمعنى (وكأن). **رايو**: طريقة التفكير والتصرف. **مكسور**: خاطئ ضال.

(٥٢) **يسجاو**: ينجحون ويستقيمون. **يتنح**: ينتزع.

(٥٣) **يتعمّر**: يمتلئ. **الماجن**: الحوض الذى يتخذ لأجل سقاية الزرع، **مقعور**: مثقوب، يقول: لن يمتلئ زاد من عصى والديه، أى لن يرى خيراً فى دنياه، فإنه سيبذل الجهد دون أن يرى نتيجة عمله، مثله كمثل الفلاح الذى يملأ حوض السقاية، وهو لا يعلم أنه ماءه يضيع لأن الحوض مثقوب.

(٥٤) **قراءة جديدة فى الشعر الشعبى العربى**، مرسى صبّاغ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ٢٠٠٢ ، ص١١٩.





الاحتفال بالمولد النبوى الشريف فى واحة سيوة

سوزان السعيد

مقدمة

فى الثانى عشر من ربيع الأول، يحتفل المصريون بالمولد النبوى الشريف. فقد اشتهر أهل مصر ببذل المال لإقامة الاحتفال من فرط محبتهم لرسول الله (ﷺ) وفى هذه المناسبة تزدان الجوامع والمنازل والمحلات وتعلق التعليقات بين المنازل والمحلات التجارية وتتنافس محلات الحلوى فى إخراج أشكال جميلة من الحلوى وعرائس المولد.

وتحتفل معظم الجوامع وخاصةً جامع الإمام الشافعى باحتفال عظيم إذ يجتمع به آلاف من حفظة القرآن الكريم فى تلك الليلة حيث يعتقد أن أرواح جميع الأقطاب والأولياء تحل فيه تلك الليلة [1].

وتجتمع الجماعات الصوفية معاً بعد صلاة العشاء ينشدون الأشعار من القصائد الدينية والأذكار ويقرأون قصة المولد النبوى التى تقدَّم فى صورة غناء دينى، وتمضى الليلة فى صحبة خاصة حتى الفجر. وإذا بلغ قارئ القصة الموضع الذى فيه ذكر ولادة الرسول (ﷺ) فقال «**ولد فخر الأنام**» وقف العاشقون شيوخاً وشباباً تعظيماً وإجلالاً وترنموا «**يا رسول الله جمالك كشف الدجى**» وعند ذلك يقدمون السكر النبات والحلويات والسحلب والمهلبية واللبن الخالص ويرشون ماء الورد ويحرقون البخور وهنا ينتهى الاحتفال بالمولد[2].

فإذا كان هذا ملخصًا للاحتفال فى مدينة القاهرة والدلتا، فإن الاحتفال فى واحة سيوة يأخذ شكلاً آخر فهو احتفال يقوم بالدور الأساسى فيه الطرق الصوفية بصفة عامة والطريقة السنوسية بصفة خاصة.

(١) أوليا جلبى: **ساحتنامه مصر**، ترجمة: محمد على عونى. مطبعة دار الوثائق المصرية، ٢٠٠٣، ص٥٨٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٨٤.

الطرق الصوفية فى واحة سيوة

١ - الطريقة السنوسية

فى بداية القرن التاسع عشر تغلغلت السنوسية فى الأعماق الروحية للسكان فى واحة سيوة. والحركة السنوسية لم تكن مجرد حركة دينية سلفية [٣] ؛ بل كانت لها أبعادها الصوفية والسياسية.

وتنسب الحركة السنوسية إلى محمد بن على السنوسى الذى ولد بمقاطعة وهران بالجزيرة فى ٢٥ ديسمبر عام ١٧٨٧م وتوفى فى ٧ سبتمبر ١٨٥٩م. ودفن فى جعبوب. وهو من قبيلة مستغانم من سلالة الأدارسة الذين يتصل نسبهم بعلى بن أبى طالب ﷺوفاطمة الزهراء. التحق بجامعة القيروان ١٨٢٢م. ودرس جهود الطريقة التيجانية والقادرية والناصرية والشاذلية والجزولية والتقى بالشيخ الدرقاوى أكبر الشخصيات الدينية بالمغرب، وفى عام ١٨٢٣م ذهب إلى القاهرة ودرس المذهب المالكى فى الأزهر الشريف وتقابل مع أحمد بن إدريس الفاسى وذهب معه إلى اليمن، وعندما توفى عاد إلى مكة وواصل دراسة العلوم العربية والطرق الصوفية، وفى مكة تأثر بالحركات التى قام بها ابن عبد الوهاب فأسس الطريقة السنوسية وأقام زاوية فى مصراطة عام ١٨٨٣م [٤].

حضر إلى سيوة محمد السنوسى زعيم الطائفة السنوسية عام ١٨٣١م. وأقام فى جبل الدكرور فى المقابر القديمة المنحوتة على جانب المرتفع المسمى قصر حسونة، واستخدم المقابر كمقر له ولأسرته وكجامع للطريقة، وقام بنحت المحراب بنفسه فى صخورها. وكان يقيم فى هذه المقبرة التى حولها إلى جامع معظم ساعات النهار وقسطاً طويلاً من الليل، وأقام مدرسة وبيتاً للضيافة. واستطاع أن يؤثر فى أهل الواحة تأثيراً عظيماً فانضم إليه الغالبية العظمى من السكان [٥].

وقد شكلت الحركة السنوسية نوعاً خاصاً من التصوف، فهى دعوة سلفية اعتمدت على الأصولية التى خرجت من الزوايا. واعتمد السنوسى على التقاليد البدوية المألوفة، وأوامر الصوفية، والبركة، والتعليم، والحركة التبشيرية النشطة التى تعتمد على المرونة والابتعاد عن الأحكام المغلقة التى يتعذر فهمها، واحتمت بإشاعة القوة والمحبة والتعاون والحرص على إعانة الفقراء والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر. والسنوسى كان لديه القوة الاجتماعية والانتشار الجغرافى الواسع كما أصبح له تنظيمه الاقتصادى وأهميته السياسية، فوضع أساساً للزراعة والتجارة والنقل. ولعبت القوافل البدوية دوراً مهماً فى الزوايا السنوسية، فالإسلام وتعاليمه لم ينتشر فى الصحراء إلا من خلال جماعة السنوسى التى حققت قوتها عن طريق جماعة البدو والفلاحين [٦].

فالبدو أنفسهم لم يكونوا مهتمين بالنظريات، وقد استطاع السنوسى أن يمدهم بالشكل الأمثل الذى يقبلوه، فكون منهم وحدةً وتنظيماً استمد قوته من القوة الدينية والإيمان بالله والاحترام المتبادل وارتباطهم بالزوايا والإيمان بالبركة، ووضعهم المميز باعتبارهم أسرة، وليس من قوة الرجل أو اعتقادهم فيه، فكون جماعة مميزة من البدو والفلاحين ترتبط معاً من خلال الأضحيات والذبائح التى يجتمعون معاً لأكلها، وهم غير مسلحين لأنهم فى حماية مكان مقدس، يحرم به سفك الدماء ويسود السلام عن طريق القدرة الإلهية. وهذه

(٣) **السلفية**: عاش السلفيون فى القرن الخامس الهجرى، أو القرن الرابع الهجرى وكانوا من الحنابلة نسبّة إلى الإمام أحمد بن حنبل الذى أحيا عقيدة السلف ثم تجدد ظهورهم فى القرن السابع عشر فأحياها شيخ الإسلام ابن تيمية وشدد فى الدعوة إليها ثم ظهرت تلك الآراء فى القرن الثامن عشر الميلادى وأحياها محمد بن عبد الوهاب فى الجزيرة العربية.
إبراهيم العدل المرسى: **النزاع بين المتصوفة وأصحاب الفكر السلفى بمدينة المنصورة فى أواخر القرن التاسع عشر وأثره على المجتمع. دراسة تاريخية عن المعتقدات الدينية بالدقهلية**، جامعة المنصورة، كلية الآداب، **الثقافة الشعبية**، الجزء الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٩٨.

(٤) **الكافى فى تاريخ مصر القديم والحديث**. الجزء الخامس، دار الكتب المصرية، ١٩٩٥، تحقيق عبد الوهاب بكر.

(٥) أقيمت زاوية للسنوسية فى واحة الفرافرة عام ١٨٥٠، وبعد الحرب العالمية الثانية كان قاضى الفرافرة المسؤول أمام الحكومة عن تسجيل المواليد والوفيات والزيجات وإقامة صلاة الجمعة من أتباع السنوسى وكان يدعى الشيخ عبد النبى أبو سيف، ودرس فى شبابه فى جعبوب.
أحمد فخرى: **الصحراوات المصرية. واحات البحرية والفرافرة**، المجلد الثانى. ترجمة جاب الله على جاب الله، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص١٩٠.

(٦) Michael Gilsenan,. Recognizing Islian, An anthroplogist's. introduction. Biddles ltd, Guildford and king's Iynn, London.P.154-163.

السياسة قد تعمقت فى نفوس الأفراد والجماعات وكونت منهجاً للبناء الاجتماعى (٧). وارتبطت بعض العائلات الغنية والمميزة بالحركة السنوسية، فأصبحت تمدهم بالصدقات والمعونات وأصبح لهذه الطريقة تأثيراً أقوى من تأثير الدولة العثمانية الرسمى.

نظام الزاوية السنوسية

أقيمت الزاوية السنوسية على نفس فكرة الرباط فى دولة المرابطين (٨)، وانتشرت الزوايا السنوسية من مصر إلى مراكش والسودان، وامتدت داخل الواحات، وكان مركز تنظيمها فى واحة جعبوب فى الصحراء الليبية بين مصر وطرابلس. وفى هذه القرية كان يتعلم كل عام مئات من الدعاة ويُرسلون إلى أنحاء أفريقيا كافة، وبلغ عدد الزوايا الفرعية حوالى ١٤٥ زاوية تتلقى من الزاوية الرئيسية فى جعبوب التعليمات والأوامر.

وكانت تضم آلاف الشخصيات من جنسيات وقوميات مختلفة. وهذا النظام مكّن الشيخ السنوسى من تنفيذ خطته الفكرية التربوية لبناء فكر وعقيدة الرجال على مفهوم الإسلام والدفاع عن الأرض من خلال إيمان عميق. فكانت هذه الزوايا مدارس لتحفيظ القرآن ومراكز للإصلاح الدينى والاجتماعى ومعاهد علمية وثقافية ودوراً للقضاء والفتوى وميادين للتدريب على الرماية والفروسية ومزاولة مختلف المهن وممارسة فلاحة الأرض وزراعتها.

ونظام بناء الزاوية يقوم على أساس أنها مؤسسة كاملة تقوم معتمدة على الحركة الذاتية والتمويل الذاتى والتمكن من الدفاع إذا تعرضت لخطر الهجوم. وكانت الزوايا تنشأ فى مكان حصين على جبل أو نحوه لتكون أشبه بالقلعة إذا احتاج الأمر للدفاع عنها، ويختار مكانها فى مفارق الطرق حتى تكون على صلة بالزوايا الأخرى ولتكون معها شبكة ضخمة. ويقوم على الزاوية مقدم هو شيخها والقيم عليها وهو يتولى الدخل والإنفاق وينظر فى زراعة الأرض وجميع الشئون الاقتصادية. ولكل زاوية أيضاً شيخ يقيم الصلاة ويعلم الأولاد ويباشر عقود النكاح والصلاة على الجنائز (٩).

الطريقة السنوسية والدولة العثمانية

ناصرت الدولة العثمانية الحركة السنوسية فى سيوة فقد لعب السنوسيون دوراً مهماً فى التوفيق بين مندوب الحكومة التركية وزعماء القبائل فى واحة سيوة الذين كانوا يرفضون الخضوع لسيطرة الدولة، فقد ثار الشيخ حسونة منصور ضد ماهر بك الحكمدار الذى أوفدته الحكومة إلى سيوة عام ١٨٩٣م، وتحصن الشيخ فى منزله الذى يشبه القلعة، ولكن ماهر بك استعان بالسنوسى فى جعبوب وتم الاتفاق الودى بين الطرفين وشهد عليه مندوب السنوسى، وتم العفو عن الثوار ووافقوا على تأدية الضرائب للحكومة على ألا تطالبهم الحكومة بدفع الضرائب المتأخرة (١٠).

ولكن الصراع نشأ بين السنوسى وتركيا نتيجةً لحركة تركيا الإصلاحية والعلمانية عام ١٩٠٩م وخلع السلطان عبد الحميد الثانى.

كما أن سياسة السيد أحمد الشريف الذى تولى قيادة الطريقة السنوسية عام ١٩٠٢ أثارت مخاوف الدولة العثمانية، ولكن عندما هاجمت إيطاليا ليبيا عام ١٩١٢م تحالف السيد أحمد الشريف مع العثمانيين، ولكن الخلاف عاد بينه وبين تركيا عام ١٩١٤م. وعند قيام الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٥م وانضمام إيطاليا إلى الحلفاء بدأت المساعدات من الأتراك

(٧) Nehemia Levtzion, Eighteenth Century Renervool and Reform in Islam. Syracuse university press 1984, P. 22- 23.

(٨) أقام عبد الله بن ياسين فى المغرب دولة على أساس من التقشف والزهد والعبادة، فدعا أصحابه للإقامة فى الرباط لعبادة الله بعيداً عن الفساد، ومن ثم سميت دولة المرابطين. والرباط بناه المسلمون على أطراف دولتهم وحدودها وكان الغرض منه الجهاد وغزو بلاد الأعداء وصد خطرهم، وجمعوا فيه بين حياة الجهاد والحياة الدينية. مما جعلها تتحول فى دور معين إلى منازل للصوفية وفقد الرباط طابعه الحربى تدريجيًا. فقد وجد المسلمون أمامهم أمثلة سابقة لجماعات يدينون بدين سماوى أقاموا مؤسسات ديرية لها مثلها ونظمها وتقاليدها الراسخة فكان من الطبيعى أن يستفيد المسلمون من هذه التجارب السابقة.

- سعيد عبد الفتاح عاشور: **السيد أحمد البدوى: شيخ وطريقة**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨. ص ٢٥ ـ ٢٨.

(٩) سعيد مراد: **الفرد والجماعات الدينية فى الوطن العربى قديماً وحديثاً**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٦٩ ـ ٢٧٠.

- راجع توفيق الطويل: **التصوف فى مصر إبان العصر العثمانى**. الجزء الثانى، **إمام التصوف فى مصر: الشعرانى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

(١٠) أحمد فخرى: (واحة سيوة)، **مرجع سابق**، ص ١٤٦.

والألمان تقدم للقوات السنوسية، وقام السيد أحمد الشريف بهجوم جزئى على مصر لمحاربة الإنجليز وواصل التقدم حتى مرسى مطروح، إلا أنه لقى هزيمة بسبب نقص القوات والمواد الغذائية. وقرر السيد أحمد التوجه برجاله ليعسكر فى سيوة وقام السيد محمد صالح حرب[11] أحد ضباط خفر السواحل المصرية المرابطين على الشاطئ الشمالى عام ١٩١٥م وبصحبته بعض البدو والجنود المصريون بالانضمام إلى السيد أحمد والمحاربة إلى جانبه، وأعلن السيويون ولاءهم للسنوسى. وعين السنوسى نائباً عنه فى سيوة حاكماً على سيوة هو محمد صالح حرب، وطلب من رجال سيوة أن يضعوا رجالهم ومواردهم تحت تصرف السنوسى، فانخرط كثير منهم فى القوات وبرهنوا أنهم محاربون مهرة، ولكن بعد فترة قصيرة بدأ السيويون يظهرون استيائهم من دفع النقود أو تقديم جزء من منتجاتهم للسنوسى، واشتد تزمرهم عام ١٩١٦م فعوملوا بفظاظة من شيخ الطريقة وفى بعض الأحيان صودرت ثرواتهم.

(١١) محمد صالح حرب: كان شخصاً متديناً وذا مواهب عسكرية، وبعد انقضاء ١٤ عاماً أصبح وزيراً للحربية فى مصر وبعد اعتزاله الخدمة ترأس جمعية الشبان المسلمين حتى توفى فى الستينيات.

فى هذه الفترة، نجح أتباع الطريقة المدنية فى اجتذاب الكثير من أتباع السنوسى، وفى عام ١٩١٧م طردت قوات الحلفاء السنوسيين من واحة سيوة.

حاولت الحكومة المصرية أن تبسط نفوذها على الواحة فأرسلت مأموراً وعدداً من الجنود، وكان هذا المأمور يجهل طبيعة فكر هؤلاء الزعماء البدو فحاول إخضاعهم بالقوة فتمردوا عليه وأدى ذلك إلى الصدام المسلح وقتل المأمور والجنود، فاعتقل عدد من زعماء عائلة حبون وأعدم عثمان حبون فى ميدان الجامع. فقد تحالف الشيخ مشرى زعيم الشرقيين ضده وسلمه للسلطات، وحكم على محمد حبون والشيخ باشو بالسجن لمدة خمسة عشر عاماً ومنعت أفراد عائلة حبون من الترشيح للمشيخة. ولكنهم تركوا ابن إدريس حبون لرعاية شئون العائلة.

وقبل شنق عثمان حبون صعد منادٍ فوق الجامع قائلاً:

«الذى يتبع عثمان حبون يبقى تابعاً للغربيين والذى يتبع الحكومة ينزل إلى الشرقيين».

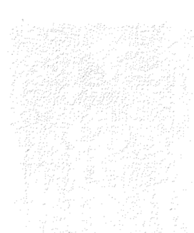
فلم يبق تابعًا للغربيين من أتباع الطريقة السنوسية إلا القليل. وظل الوضع كذلك حتى قام الملك فؤاد بزيارة الواحة عام ١٩٢٨م، وقبل زيارته بعث بمندوب لمعرفة مطالب الواحة، وكان من ضمن تلك المطالب الإفراج عن أفراد عائلة حبون فاستجاب لمطالبهم، وعند زيارته للواحة استضافه الغربيون فى حدائقهم فى منطقة «أبو الليش» وفى هذا اللقاء الاحتفالى دعا الملك الشيخ باشو للجلوس بجواره فعادت المشيخة إلى العائلة مرة أخرى[12].

(١٢) عبد السلام حبون مدير فرقة سيوة الثقافية.

الطريقة السنوسية فى الوقت الحالى

أتباع الطريقة السنوسية فى الوقت الحالى أغلبهم من الغربيين ويدعون «الدراويش» ولهم زاوية فوق طرف الجبل بجوار المركز الحضارى ولهم طريقتهم الخاصة فى الإنشاد. وفى كل عام يحتفلون بذكرى وفاة الشيخ السنوسى (٧ سبتمبر ١٨٥٩م) وهذا التاريخ يوافق مناسبة المولد النبوى الشريف، فيحتفلون قبل المولد النبوى بعشرة أيام، وفى كل يوم من الأيام العشرة يقرؤون من كتاب «المناوى» ومؤلفه محمد عبد الله المنياوى، وبه قصائد تردد حول الفرحة بالمولد النبوى، وفى كل يوم بعد صلاة العشاء ينشد أحدهم قصيدة ويقرؤون ثلاث أو أربع صفحات من الكتاب، ولا ينتهون من قراءة هذا الكتاب قبل يوم الثانى عشر





من الشهر العربى وهو يوم الاحتفال بميلاد الشيخ والمولد النبوى الشريف، وفى هذا اليوم يقيمون احتفالاً ويدعون إلى الغذاء أعضاء الطريقة المدنية من الشرقيين بعد صلاة الظهر.

٢ - الطريقة العروسية

الطريقة العروسية هى إحدى فروع الطريقة الشاذلية، وتستمد الطريقة الشاذلية مبادئها من كتاب «الرعاية لحقوق الله» وهو كتاب فى المبادئ التى يجب على المتصوف اتباعها، ويتكون من ٦١ فصلاً فى صورة نصائح مملاة على أحد المريدين، وهو من تأليف المحاسبى وهو أبو عبد الله الحارث بن أسد العنزى وليد البصرة وتلقى العلم على علماء الشافعية، وتبحر فى علم الكلام، توفى عام ١٨٥٧م. وقد عكف الغزالى قبل أن يؤلف كتابه «الإحياء» على دراسته والعمل به زمناً طويلاً"(١٣).

(١٣) محمد غلاب: **التصوف الإسلامى**، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص ٥٢.

نشأت الطريقة العروسية فى مكة ومقرها الرئيسى جامع السلطان فى سيوة الذى تم إنشاؤه بمناسبة زيارة الخديوى عباس الثانى للواحة عام ١٩٠٤م، ولم يتم الانتهاء من بنائه إلا عام ١٩٢٨م بمناسبة زيارة الملك فؤاد للواحة. وتقام لهم حضرة مساء كل خميس بعد صلاة العشاء فى الساحة التى تقع أمام الضريح الخاص بسيدى سليمان، ويستخدمون البنادر (الدفوف) وينشدون أثناء الجلوس فى حلقة، والشيوخ منهم يحفظون التراث، مثل أبى حميدة، والشيخ عمر حسنين.

يبدأ الإنشاد بالصلاة والسلام على محمد (رسول الله ﷺ) ويدور موضوع القصائد عن حب النبى ﷺ وزمزم والبيت الحرام. مثل:

المفرد: **يا قبلتى فى صلاتى* يا قبلتى فى صلاتى* إذا وقفت أصلى**

المجموعة: **هيا يا الخمار هيا واسقنا كأس الحميا**

المفرد: **لما حليمة حققت. أنواره قد أشرقت. فرحت وقامت عانقت. خير الأنام نبينا**

المجموعة: **صلوا على نبينا* صلوا على نبينا* صلوا على نبينا**

الطريقة الشاذلية

- الطريقة المدنية (الشيخ محمد المدنى، دفين مصراطة).
- الطريقة الوفائية (السيد محمد وفائى ٧٠٢ - ٧٦٥م).
- الطريقة العزمية (ماضى أبو العزايم).
- الطريقة الفيضية (محمد أبو الفيض).
- الطريقة الفاسية.
- الهاشمية (شيخها. محمد الطاهر الصافى).
- الطريقة المحمدية (محمد زكى إبراهيم).
- الطريقة القوقاجية (محمد رضا أبو الفتح القاوقجى).
- الطريقة السلامية (عبد السلام بن سليم الأسمر، دفين طرابلس).
- الطريقة العروسية (سيدى العباس أحمد بن محمد بن عروس، دفين تونس ٨٦٤هـ).
- الطريقة التهامية (سيدى التهامى، دفين المغرب).
- الطريقة العيسوية شيخها (محمد بن عيسى، دفين مراكش).
- الطريقة الجوهرية (الشيخ الجوهرى، ضريحه بالقاهرة).
- الحامدية الشاذلية (شيخها سيدى سلامه الراضى، دفين المهندسين).
- الإدريسية (شيخها أحمد بن إدريس دفين، اليمن).
- الطريقة العفيفية (شيخها عبد الوهاب بن محمد أحمد العفيفى، دفين المجاورين).

رسم توضيحى يوضح الفروع التى تنقسم إليها الطريقة الشاذلية





وتروى المعجزات والكرامات عن شخصية سيدى سليمان وعن كرمه وحمايته للواحة ضد الغزاة، ويعتبر قبره ملجأ لأى شخص يطلب الحماية أو المساعدة، وتقدم له النذور وتوقد له الشموع والبخور لأنه أبو الأولياء فى سيوة، وكان يقام له احتفال عظيم يأتى بعد حصاد الحبوب ويستمر لمدة أسبوع، وكان عيداً للمصالحة. ويشتغل الأهالى قبل موعد الاحتفال بالتجهيز لهذا الحدث العظيم بحياكة الملابس وإعداد الخبز والكعك أو إحضار الفاكهة من الحدائق أو بتخزين المشروبات لتكون جاهزة حين يحل الموعد، وفى اليوم السابق للمولد يقومون بغسل الضريح الخاص بسيدى سليمان والأضرحة الأخرى. وفى يوم الاحتفال يقوم المشايخ بذبح الشياه وتوزيع لحومها على الفقراء، وفى ساعة الصباح يتزاور أهل سيوة فى منازلهم للمباركة بهذا العيد. وبعد الظهر ينسحب الشباب إلى الحدائق ليشربوا مشروبهم المفضل «اللجبى» وكان يقام نوع من الألعاب والمبارزات، وكان أهل سيوة يحسمون ما قد ينشأ بينهم من عراك بأن يدعوا الأحزاب التى دب بينها الشقاق للتناحر فى مبارزات فردية أو جماعية. أما عند غروب الشمس، فيعود الكل إلى ميدان المدينة الذى يكون قد أضاؤوه بالشموع والمصابيح الغازية وزينوه بالأعلام. وقرب ضريح سيدى سليمان يقوم الرجال المسنون بإقامة حلقات الذكر حيث يرددون اسم الله ويحركون أجسامهم على ضربات الطبول وصوت الناى. وفى مكان بعيد قليلاً عن الميدان بالقرب من سفوح التلال حيث تقع المدينة يحتفل الشباب بالرقص والغناء والشراب [١٤].

ويقول الدكتور أحد فخرى [١٥]. «إننى أذكر حرفياً وصف هذا العيد من المخطوط الخاص بسيوة». من بين العادات القديمة كان يوجد يوم فى السنة اعتاد فيه كل السكان الاحتفال معًا فى مكان يسمى (العايد) فيحضر كل واحد معه بعض أرغفة الخبز ملآنة بالمخامخ أو الغيارين، وهاتان كلمتان من كلمات أهل سيوة، فالمخامخ عبارة عن نبات يطهى مع الفول والعدس، أما الغيارين فيتكون من الفول المطبوخ المضاف إليه بعض النباتات، يوضع الطعام إلى جوار أحد جدران الحدائق والذى يصل من مكان يعرف الآن باسم جامع الدرة إلى خليج تنصار، وفى تلك الليلة يرقص الرجال معًا كما ترقص النساء معاً حتى الصباح، ويضعون طعامهم فى مكان واحد ويشربون طوال الليل.

وقد حلت هذه الليلة محل ليلة عاشوراء التى اعتاد فيها المشتغلون بعصر الزيتون على لف الأعمدة الطويلة السميكة بقطع من النباتات سبق غمسها فى زيت الزيتون، وينقسم الناس إلى مجموعات، كل مجموعة تلتف حول عمود من الأعمدة، ثم يشعلون النار فى هذه الأعمدة حيث يقضون الليل كله. وقد يستمر العيد لمدة سبع ليال من الأكل وتناول المشروبات التى تسبب السكر، ولقد انقطعت هذه الاحتفالات نظراً لتكاليفها، وحل محلها الاحتفال السنوى بمولد سيدى سليمان. وعلى ذلك، فقد حلَّ مولد سيدى سليمان محل عيدين قديمين ليس لهما الصفات الدينية. وفى الحقيقة فإن الاحتفالات بمولده لازالت تحمل فى طياتها كل العناصر المشتركة للأعياد السابقة».

وفى الوقت الحالى اقتصرت الاحتفالات بمولد سيدى سليمان على يوم واحد حيث تقام الحضرات الصوفية فى الصباح وتذبح الذبائح وتوزع على الفقراء، وفى آخر النهار تأتى

(١٤) بريجيت شيفر: **واحة سيوة وموسيقاها**، ترجمة جمال عبد الرحيم المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦ . ص ١٨٧ .

(١٥) أحمد فخرى: (واحة سيوة)، **مرجع سابق**، ص ٩٠.

الفتيات وهن يرتدين الملابس البيضاء مشياً على الأقدام حيث ترسل كل عزبة مجموعة من الفتيات يحملن معهن أرزاً ولحماً وتوزع على المجتمعين.

فقد جذب احتفال السياحة الذى تنظمه الطريقة المدنية الشاذلية الأهمية الكبرى فى احتفالات الواحة بعد أن تحول معظم سكان الواحة إلى الطريقة المدنية الشاذلية.



٣ - الطريقة المدنية الشاذلية (الفقراء)

فى القرن التاسع عشر، بدأت تظهر طريقة منافسة للطريقة السنوسية وهى الطريقة المدنية نسبة إلى محمد المدنى. كان مركزها إسطنبول بتركيا، وكان هدفها المعلن نشر مبادئ الإسلام السمحة بين الناس فى كافة أنحاء الإمبراطورية العثمانية، أما هدفها الخفى فكان تعزيز مركز الخليفة، وتمكن أتباعه من الحصول على المعلومات عن أى حركة ضد الخليفة أو ضد الإمبراطورية فى أى مكان، وقد لقيت هذه الحركة قبولاً بين أوساط الشرقيين كعامل مواز للحركة السنوسية فى أوساط الغربيين (١٦).

بدأت هذه الطريقة فى الظهور سنة ١٢٤٠هـ ومؤسسها هو محمد حسن بن ظاهر المدنى، فقد خرج من المدينة المنورة حوالى ١٢٢٢هـ وساح سياحة طويلة حتى انتهى إلى المغرب الأقصى وأخذ عن الشيخ العارف بالله الشيخ سيدى المختار الكنتى القادرى، وأخذ الطريقة الناصرية التى هى فرع من الشاذلية عن أحد شيوخها وتلقى عنه علم الأسماء وأسرار الحروف(١٧)، ثم اجتمع بسيدى أحمد التيجانى وأخذ طريقة سيدى محمد بن عيسى ثم التقى بسيدى العربى بن محمد الدرقاوى عام ١٢٢٤هـ فى زاوية فى بنى زروال بالقرب من فارس (فقد ذهب إلى هناك عن طريق رؤية منامية) وأقام فى صحبته نحو تسع سنين إلى أن قال له (رح إلى بلادك يا مدنى ما بقيت لك حاجة عندى) وبعد وداعه لشيخه قدم المدينة المنورة وأقام فيها متجرداً من متاع الدنيا ثلاث سنين وفى كل مرة يحضر الموسم بعرفات ويرجع إلى المدينة ملازماً للحرم الشريف مستغرقًا فى زهدٍ كامل، ثم اجتمع بالعالم سيدى أحمد بن إدريس وأخذ عنه. وفى مدة إقامته بالمدينة طلب منه الإجازة فى الطريقة بعض المريدين فلم يجبهم تأدباً مع شيخه حتى سمع خطاباً من الحجرة المطهرة يقول:

«وذكر فإن الذكرى تنفع المؤمنين»

قال فهزتنى لذة ذلك الخطاب وفهمته إذناً من رسول الله ﷺ فامتثلت لأمر الله. ولقَّن أتباعه فى مدينة رسول الله ﷺ. ومن تلاميذه الشيخ عمر بالى، السيد أحمد الرفاعى، السيد أحمد السمنهودى، السيد عبد الله بافقيه، الشيخ إبراهيم برادة.

وأقام مقامه الشيخ عمر بالى ثم توجه راجعًا إلى أستاذه الشيخ العربى الدرقاوى فجلس فى حضرته عدة أشهر فجاءه مرض الموت. وكان بجواره حاكم الولاية العثمانى فقال الحاكم: يا مولانا استخلف، فقال الشيخ لو كان الأمر سياسة لكان الأولى به أنت، ولو كان الأمر وراثة لكان أولى به ابنى، ولكن الشمس ظهرت من هنا وأشار إلى الشيخ المدنى. وبذلك أصبح الشيخ المدنى خليفةً له. وعندما توفى الشيخ جلس عدة أيام ثم توجه راجعاً

(١٦) أحمد فخرى: (واحة سيوة)، **مرجع سابق**، ص ١٤٨.

(١٧) **علم الأسماء**: يمر المريد بعدة مراحل حتى يتعلم طريقة نطق حروف الاسم المقدس بالقلب واللسان، فقد تأثر الفكر الصوفى بإخوان الصفا وفلسفتهم التى تأثروا فيها بالفكر الأفلاطونى ونظرية الفيض التى ترد الكثرة المشاهدة فى العالم إلى الوحدة أو الله، وترى كل ما فى الكون فيضاً أو إشراقًا فاض عن هذا الواحد، وجاء اهتمامهم بالأعداد وخواصها ودلالتها.
أبو الوفا التفتازانى: إخوان الصفا ودورهم فى الفكر الإسلامى، مقال منشور فى **مجلة الحداثة**، لبنان، ١٩٩٩، العدد ٢١.

إلى بلده فلما وصل إلى طرابلس الغرب تعلق أهلها به لما شاهدوه من حسن أوصافه وأخذوا عنه، وكثر السالكون على يديه، واشتهرت الطريقة به فانتسبت إليه، ومن أجل ذلك سميت بالمدنية وأسس الزاوية الأم فى مصراطة [١٨].

والطريقة المدنية الشاذلية تقتصر تعاليمها على الأوامر الدينية وتتخذ من مبادئ الطريقة الشاذلية أساساً لها، مثل «إذا ضيق عليك المعيشة فهو يريد أن يواليك فاصبر ولا تضجر، وإذا عارضك عارض من معلوم حولك فاهرب إلى الله منه هروبك من النار»

و«إذا جالست العلماء فلا تحدثهم إلا بالعلوم المنقولة والروايات الصحيحة إما أن تفيدهم وإما أن تستفيد منهم، وذلك غاية الربح منهم. وإن جالست العبَّاد والزهاد فاجلس معهم على بساط الزهد والعبادة، وحل لهم ما استمرؤه وسهل عليهم ما استوعروه وذوقهم من المعرفة ما لم يذوقوه. وإن جالست الصديقين ففارق ما تعلم تظفر بالعلم المكنون».

وهذه الطريقة تختلف عن الطريقة الشاذلية فى بعض الاختلافات البسيطة فى طريقة الإنشاد وحلقات الذكر وبعض الفروق التى تفرضها البيئة. وهى لا تهتم بالشكليات فليس لها زى خاص إلا بعض المظاهر والإشارات الدالة على الطريقة، وهى العلم الأخضر الذى يكتب عليه باللون الأبيض: «لا إله إلا الله محمد رسول الله. الطريقة المدنية الشاذلية».

وطريقة المصافحة حيث يقبض المريد على يد أخيه بكلتا يديه عند المصافحة، وللمريد حرية ارتداء الجبة الصوفية أو عدم ارتدائها وبقائه بزيه العادى.

ويلتزم أفراد الطريقة بقراءة (الوظيفة) كل صباح ومساء، وهى عبارة عن ٥٢ آية قرآنية مقتطفة من سور مختلفة، كما يلتزمون بقراءة الأوراد الثلاثة وجزء من القرآن الكريم.

وأساس الطريقة هى الذل والتواضع والانكسار لأن أى إنسان يكسر نفسه يزداد عند الله حباً ورفعةً.

ومقر الطريقة فى سيوة هو جامع السبوخة الذى يقع بجوار منزل الشيخ محمد ظافر المدنى شيخ الطريقة.



الانضمام إلى الطريقة

يوجد أعضاء فى الطريقة (مريدون) وأيضاً محبون، وأى فرد من ديانة أخرى يمكنه مشاركة أهل الطريقة فى احتفالاتهم بشرط أن يلتزم بالآداب العامة وأن تكون مشاركته فى السلوك اليومى، ولايشارك فى الممارسات الدينية مثل الصلاة أو الذكر: ذلك لأن التسامح من السمات الرئيسية للطريقة فهم يتخذون هذا النص القرآنى شعاراً لهم.

«وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله» [١٩].

والطريقة المدنية الشاذلية لها تنظيم دقيق يشبه النظام العسكرى، فرئيس الطريقة (سيدى) يسمى القدوة، وهو رئيس المقاديم يقع تحت رئاسته ٢٤ مقدماً يمثلون الجوامع المختلفة ويعاونهم الشاويشية. ويمكن ترقية الفرد من رتبة إلى رتبة أخرى خاصة فى حالة وفاة الرئيس.

(١٨) محمد ظاهر المدنى: **الأنوار القدسية**، ص ٣٢ - ٣٣.

(١٩) عبد الحليم محمود: **المدرسة الشاذلية الحديثة وإمامها أبو الحسن الشاذلى**، دار السلام، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٩.

ومن يرغب فى أن يكون مريداً عليه التواجد مع الشيخ والأحباب، ويمر المريد بثلاث مراحل أولية ويتبعها أربع مراحل أخرى لكى يكون شيخاً وهى:

١ - التوبة:

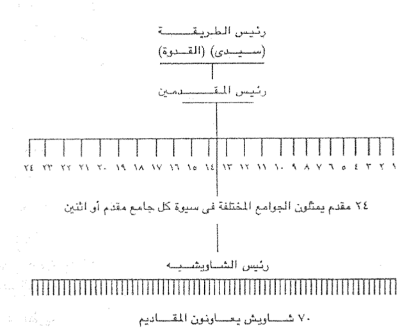
وهى أول منزلة من منازل السالكين، وأركانها ثلاثة هى:

* الندم على ما عمل من مخالفات وترك الزلة فى الحال، والعزم على ألا يعود إلى ما عمل من المعاصى.

* ورد المظالم وإرضاء الخصوم.

* اتباع شيخ مرشد ينهض بحاله ويدله على الله، يكون له عالماً بالأسرار والكشوفات متبحراً فى المعارف الإلهية.





رسم يوضح تدرج الرتب فى الطريقة المدنية الشاذلية

٢ - الطاعة:

أن يصحب الشيخ بنية صالحة، ولا يؤثر أحد عليه، ويكون مسلوب الإرادة مثل الميت ويسلك منواله.

٣ - المجاهدة:

فطم النفس عن المألوفات وحملها على خلاف هواها فى عموم الأوقات، وأن يتخذ الحب مذهباً وحصناً له وأن يتواضع لله، فكل من تواضع لله رفعه.

هذه هى المراحل الثلاث لكى يكون الفرد مريداً ويصبح أحد أفراد الطريقة، أمّا لكى يتحول إلى شيخ للطريقة عليه أن يمر بمراحل أخرى هى:

٤ - **الذكر:**

أن يقوم بذكر (لا إله إلا الله) دائما وبدون عدد.

٥ - **تعلم الاسم:**

أن يتلقى طريقة نطق الاسم المفرد (الله) ويعرف صفات الاسم وخصائص كل حرف من حروفه. وأن يراعى المريد عدم تغير الاسم ما دام مالكاً لحاله. أما إذا غلب عليه الغرام، فالأمر واسع عند أربابه وللعارفين حكم على أسبابه.

٦ - **التقليل من الذكر:**

عندما يتعلم المريد طريقة نطق الاسم ويحرق قلبه عند نطق الاسم المقدس، يكون عليه أن يذكر الله بمقدار محدد حتى لا يزيد عليه ليلاً أو نهاراً.

٧ - **التأمل والإشراق:**

أن يستغرق المريد فى التأمل والفكر حتى يصل إلى كشف أسرار المعارف والكون والمخلوقات. وفى هذه المرحلة من الشفافية، يشرق باطنه بنور العزة والجلال ويشاهد قلبه لطائف أسرار المعانى.



وبعد أن يمر المريد بهذه المراحل السبع يطلق له العنان فى ذكر جميع الأسماء بالقلب واللسان ويكون عليه أن يقرأ كل يوم جزءاً من القرآن الكريم يسمى (الوظيفة) وبذلك يصبح شيخاً يمكن إجازته.

ويتلقى الإخوان مبادئ الطريقة بالتلقى، فيتلقى المريد طريقة قراءة الأوراد التى تُتلى بعد صلاة الصبح وبعد صلاة المغرب، ويكون عليه أداء الصلوات الخمس جماعة، ويتعلم المريد أسرار تلاوة الأوراد والأحزاب، فهى من الأسرار المحفوظة. كما يتعلم طريقة الذكر وتقاليد الطريقة.

أوراد الطريقة المدنية

يقرأ «الورد» فى أوقات منظمة فيقال أوراد الليل. أما «الحزب»، فليس لقراءته وقت متخصص. وهى أدعية وضعها شيوخ الطريقة، أهمها الصلاة المشيمية، ونصها كالآتى:

«أعوذ بالله من الشيطان الرجيم. بسم الله الرحمن الرحيم»

اللهم صلى وسلم بجميع الشئون فى الظهر والبطون. على من منه انشقت الأسرار الكامنة فى ذاته العليا ظهوراً، وانفلقت الأنوار المنطوية فى سماء ضفافه السنية بدراً، وفيه ارتقت الحقائق منه إليه، ونزلت علوم آدم به فيه عليه، فأعجز كلاً من الخلائق فهم ما أودع من السر فيه، وله تضاءلت الفهم، وكل عجزه يكفيه، فذلك السر المصون لم يدركه منا سابق فى وجوده، ولا يبلغه لاحق على سوابق شهوده، ما عظم به من ينبئ رياض الملك والملكوت، بزهر جماله الزاهر، مونقه، وحياض معالم الجبروت بفيض أنوار سره الباهر متدفقه، ولاشئ إلا وهو به منوط وبسره السارى محوط، إذ لولا الواسطة فى كل صعود وهبوط لذهب كما قيل الموسوط، صلاة تليق بك منك إليك، وتتوارد بتوارد الخلق الجديد

والفيض المديد عليه، وسلاماً يجارى هذه الصلاة فيضه وفضله كما هو أهله وعلى آله شموس سماء العلا وأصحابه والتابعين ومن تلا، اللهم أنه سرك الجامع [٢٠].

(٢٠) **الأنوار القدسية**، ص ٣٧.

الورد المبارك

استغفر الله (مائة مرة)

اللهم صلى على سيدنا محمد عبدك ونبيك ورسولك النبى الأمى وعلى آله وصحبه وسلم (مائة مرة)

لا إله إلا الله (مائة مرة)

وتختم بقوله: سيدنا محمد رسول الله (مرة واحدة)

أوراد للحماية من الخوف: يضع يده على صدره ويقول سبع مرات

«سبحان الملك القدوس. الخلاق الفعال». ثم يقول:

«إن يشأ يذهبكم ويأتِ بخلق جديد، وما ذلك على الله بعزيز»[٢١].

(٢١) سورة إبراهيم، آية ١٩، وآية ٢٠.



أوراد لتيسير الرزق: يقول: «أعوذ برب الفلق».

أوراد من أجل الإخلاص والصدق: يقول: «قل هو الله أحد».

أوراد من أجل النجاح: يقول: «ياقوى يا عزيز يا عليم يا قدير يا سميع يا بصير».

مجالس الذكر

مجالس الذكر تُقرأ بها الأدعية والأوراد، ويُتلى فيها القرآن الكريم، ويعتبرون الصوفية الذكر هو الركن الأساسى فى العبادة ويستندون على ما جاء فى القرآن الكريم ﴿واذكروا الله كثيراً لعلكم تفلحون﴾ [٢٢] ﴿فاذكرونى أذكركم﴾ [٢٣] ففى الذكر يتم ربط حركات الجسم مع الخبرة الروحية [٢٤].

وتقام حلقات الذكر بعد صلاة العشاء إذا كان الجمع غفيراً، أما إذا كان الجمع قليلاً، فلا تقام، وفى هذه الحالة يقرأ كل فرد ورده منفرداً.

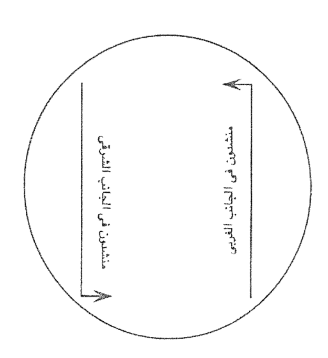
تقام حلقات الذكر لقادة الطريقة على الرمال تحت ضوء القمر بعد صلاة العشاء، وفى تلك الحلقات يقف الجميع فى حلقة حيث تتشابك الأيدى، اليمنى مع اليسرى وكلٌ يشبك يده مع العضو الملاصق له، حتى يكون الجميع حلقة متكاملة. ويقود الحلقة مؤشر أو قائد يقف فى الوسط، ويقف حوالى ١٤ منشداً على كل من الجانبين الشرقى والغربى، وإذا كانت الحلقة كبيرة يقفون فى الوسط فى صفين متقابلين وأحياناً يتبادلون الوقوف : الذين فى الجانب الشرقى يسيرون إلى الجانب الغربى، والذين فى الجانب الغربى يسيرون إلى الجانب الشرقى. المؤشر يفتتح الحضرة حيث يقول: «حى» بالمد الطويل ثم بالمد القصير. ويأخذ فترة وهو يقول حى ويحرك يده اليمنى وجسمه. ثم يعطى إشارة فيبدأ الإنشاد المنشدون من الجانب الشرقى يرددون كلمة لا إله إلا الله من غير تبديل ولا تغيير ثم يرددون الاسم المفرد

(٢٢) سورة الأنفال، آية ٤٥.
(٢٣) سورة البقرة، آية ١٥٢.
(٢٤) فى رقص الدراويش فى تركيا القائد فى الرقص يرمز إلى الشمس، ويدور الراقصون حوله مثل النجوم وتمثل الحركات الدائرة نمو الشتاء إلى الربيع ووضع أيديهم يرمز إلى السماء والأرض، فأذرعتهم ممدودة حيث ترفع اليد اليسرى بكف مقلوب رمزاً لأن ما سيتلقونه سيعطونه بأيديهم للآخرين. وكلمة رقص فى اللغة التركية تعنى الإنصات إلى الموسيقى والسماء.
ـ منين آند: **الرقص التركى**. ترجمة مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ص ١٤ ـ ٢٠.

(الله) ثم يعطى إشارة للمنشدين بتغير النغمة من المد الطويل إلى المد القصير أو العكس. ويبدأ الإشارة بالواقفين جهة الشرق فيرد عليهم أهل الغرب. ثم يجلسون جلسة قصيرة ثم يقومون مرة ثانية. وقد تستمر حلقة الذكر لمدة ساعة، ويلف خارج الحلقة أثناء الذكر واحد من المريدين وهو يحمل مبخرة للبخور لأنهم يعتقدون أن البخور [٢٥] يطهر القلب ويزيد الروح ازدهاراً، كما يلف خارج الحلقة مجموعة من الشاويشية وهم يذكرون (حى أو الله) للمحافظة على النظام.

ومسموح لأى شخص طاهر ومتوضئ أن يشارك فى حلقات الذكر على أن يلتزم بآداب الدخول فيكون عليه أن يقف خارج الحلقة ويقول: (حى حى حى) أكثر من عشرة مرات فيأذن له الشخص الواقف وسط الحلقة.

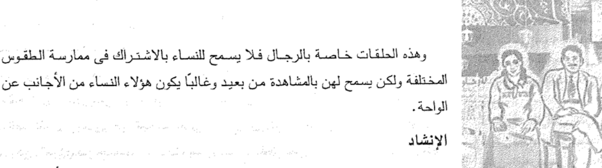
(٢٥) **البخور**: يشير البخور إلى الصلاة والخدمة والجهاد وكان معروفاً فى مصر القديمة إذ كانت العطور والبخور من الطقوس الأساسية فى الديانة.
عبد العزيز عبد الرحمن: **العلوم والفنون عند قدماء المصريين (طب - صيدلة - كيمياء - نبات)**، دار الفكر العربى مطبعة الاعتماد، القاهرة، ص ٤٠.



نظام حلقة الذكر فى الطريقة المدنية الشاذلية

والمنشدون ينتقلون من الجانب الشرقى إلى الجانب الغربى

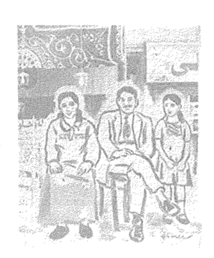
والذين يقفون فى الجانب الغربى ينتقلون إلى الجانب الشرقى



وهذه الحلقات خاصة بالرجال فلا يسمح للنساء بالاشتراك فى ممارسة الطقوس المختلفة ولكن يسمح لهن بالمشاهدة من بعيد وغالباً يكون هؤلاء النساء من الأجانب عن الواحة.

الإنشاد

يعتمد الإنشاد فى الطريقة المدنية على الإنشاد الصوتى، فلا يستخدمون أى نوع من الآلات الموسيقية ولكنهم يعتمدون على التنويعات الصوتية.



والطريقة لها قصائد تسمى قصائد مدنية شاذلية يحفظها الإخوان عن طريق السماع أو من بعض الكتب مثل كتاب الشيخ سلامة الراضى شيخ الطريقة الحامدية الشاذلية. كما ينشدون من كتاب السعادة الأبدية.

والطريقة المدنية لها نغمة خاصة فى الإنشاد تختلف عن باقى فروع الطريقة الشاذلية، وأشهر القصائد تنتمى إلى الشيخ المدنى، منها:

قصيدة مطلعها «يميناً بكم ما حلت عندى لحبكم ولو هتكت فى الأسنة والنبل»

وقصيدة «فوض الأمر إليه» قالها فى إسطنبول لأحد أتباعه

وقصيدة «ذكرت جمع إخوانى»عندما كان يودع إخوانه

وقصيدة «ألا بالصبر» قالها لابنه الشيخ الظاهر

كما ينشدون قصيدة أبى مدين الغوث «ما لذة العيش»

وقصيدة لعبد الرحمن البرعى «يا عالم بالسر لا يخفاه» فقد كان يحج كل عام وفى إحدى السنوات لم يستطع الحج فقال هذه القصيدة اشتياقاً لزيارة الرسول (ﷺ).

والمنشد لا يبدأ الإنشاد إلا إذا أخذ الإذن من القدوة، ويبدأ الإنشاد حيث يردد البيت مرة أو مرتين ثم يبدأ خلفه الإخوان يرددون بيتاً معيناً يرددونه بعد كل فقرة ينشدها.

من قصيدة «**يا عالم بالسر لا يخفاه**»

مفرد:

الله يا الله يا عالم بالسر لا يخفاه

وقلوب أهلك وراءكم تشتاق وإلى جمالك ترتاح

المجموعة:

الله يا الله يا الله يا عالم بالسر لا يخفاه

مفرد:

والرحمة للعاشقين تحمل ثقل المحبة والهوى فضاح

المجموعة:

يا الله يا الله يا عالم بالسر لا يخفاه

فهذه القصيدة لها طابع روحى ولكنها تعبر بأسلوب حسى كما هو واضح من تشبيه حب الله بحب المعشوقة، وهذا الأسلوب يمكن التعرف عليه فى أغنيات سليمان التى تعبر بأسلوب حسى عن العشق بين العبد وربه (٢٦).

الوعظ

وهو عبارة عن قصص ومأثور عن الصحابة وآل البيت وعلى بن أبى طالب رضي الله عنه وتخلط بحكايات عن أبى نواس وهارون الرشيدى، ويختم الوعظ بطلب الرحمة للجميع وأن يكون القرآن الكريم شفيعهم من النار.

(٣١) راجع سفر المزامير ونشيد الإنشاد.



الاحتفال بيوم المولد النبوى الشريف

تبدأ احتفالات الطريقة السنوسية بمولد الشيخ السنوى قبل المولد النبوى الشريف باثنى عشر يومًا (١٨، ١٩، ٢٠، أبريل ٢٠٠٥)، ويجتمعون فى مقر الجامع السنوى فى ادرار كل مساء ويقرءون جزء من كتاب المناوى حتى يتمون ختم هذا الكتاب فى ليلة المولد النبوى الشريف وفى هذا المساء تبدأ الاحتفالات الشعبية فى سيوة بهذه المناسبة الدينية العظيمة.

فى مساء ليلة المولد

تبدأ السيدات الشابات فى عجن الحنة بالماء المغلى والكركديه. ورسمها على يدى الفتيات والسيدات وأثناء ذلك يشترك أفراد الأسرة خاصةً ربة المنزل وبناتها وأبنائها الشباب فى ترديد أغانى عبارة عن مدائح فى الرسول (ﷺ) يشترك فيها الشباب أو أغانى تغنى للحنة أو بمناسبة الزواج خاصة بالفتيات:

صلوا على نبينا صلوا على محمد

حب النبى زاد قلبى غرام

حب النبى زاد قلبى غرام

مكة وزمزم وبيت الحرام

صلوا على نبينا صلوا على محمد

قبر النبى جانى فى منامى

أغانى عن معجزات الرسول (ﷺ) وقصة الغزالة:

صلوا على صاحب المعجزات خير الخلائق

قال لها المصطفى روحى لا تسرحى وقت الغروب

صلوا على صاحب المعجزات

أغانى خاصة بالفتيات:

الحنة الحنة يا بنات

عصفورى أه يا أماه والورد ضلل علينا

عصفورى يا أماه فى الحارة

معايا باسم الله علشان تحنوا حنة

وأغانى باللغة السيوسية:

(هيا حنوا وحطوا حنة لقد ذهبوا إلى عين طاموسى وهى عين العرائس ووضعوا حنة)

وتبدأ السيدات فى عمل أطباق من العاشورةالتى تصنع من الدقيق والسكر والنشا وتزوق بالزبيب وجوز الهند أو أنواع أخرى تصنع من المكرونة والفول ومرق اللحم.

وترسل الأم طبق إلى كل بنت من بناتها المتزوجات ولكل أخت من أخواتها فى مساء يوم المولد فيرد الطبق ويملأ بالعاشورة التى تصنعها حماة كل منهن. ويرسل هذا الطبق مع الأطفال وعند تقديمه يقال «ذاق ذاق تعطى لك العافية إن شاء الله».

الاحتفال فى الصباح الباكر (فى اغورمى)

ترتدى الفتيات فى الصبا ح الباكر الملابس الجديدة الملونة وتذهب إلى الجيران فى مجموعات يرسلها كل بيت مجموعة من ثلاث أو أربع فتيات كل منهن تحمل إناء به حلوى أو عاشورة وتقدمه للجارات حيث تأخذ كل واحدة ملعقة واحدة من الطبق وعند التقديم يرددن «ذاق ذاق تعطى لك العافية ان شاء الله».

فى الساعة العاشرة

تذهب السيدات والفتيات إلى بيت إحدى النساء ويجتمعن فى حوش مكشوف أمام المنزل ويجلسن على الأرض فى شكل دائرة ويبدأن فى الغناء والرقص والتصفيق وإصدار صيحات تعبر عن الفرحة الغامرة ويبدأن الغناء بتحية صاحبة المنزل قائلات:

يا فاطمة يا بنت نبينا   افتحى البوابة يا فاطمة أبوك داعينا

وليس بالضرورة أن يكون اسمها فاطمة ولكن إطلاق اسم فاطمة الزهراء على صاحبة الدعوى يعد نوعاً من التكريم.

ثم تبدأ الأغانى فى مدح الرسول (ﷺ):

صلى على النبى صلى وعلى النبى صلى

تأخذونا معاكم صحبه نزور وياكم الكعبة

ثم أغانى فى الغزل:

قاعدة فى وسط البساط   مالية السبت رمان

يا أم الرموش طوال حسبى علينا أمال

كل اللى شافك قال صلى على النبى على النبى صلى

ابعدوا خياله عنى خيال حبيبى بيجننى

يا الله ليش ليش أخدوا حبيبى عالجيش

وعندما يشتد الحماس، يقمن بالرقص على دقات على جراكن الماء والتصفيق والزغاريد واثناء ذلك تتعالى الصيحات:

لا يا لالى يا لالى لا

وبعد حوالى نصف ساعة من اجتماع الفتيات جاءت صاحبة المنزل وهى ترتدى «الترقوطت»، وتحمل صنية على رأسها عليها أطباق العاشورة وبدأ الجميع فى تحيتها بالزغاريد والتصفيق فبدأت ترقص والصنية فوق رأسها قبل أن تضعها على الأرض ثم يشترك الجميع فى تناول الإفطار.

وفى حوالى الحادية عشر وصلت «المغنية» السيدة فاطمة وهى سيدة كبيرة فى السن تحفظ العديد من الأغانى باللغة السيوية والعربية وكان يصاحبها اثنتان من السيدات فتعالت الصيحات والزغاريد تحية للقادمات وهبت الفتيات راقصات على نغمات (الله حى الله حى الله حى).

أخذت السيدة فاطمة «الجيركن» وأخذت تدق عليه وهى تغنى:

يا حمام يا حمام المغربى

مين يشتريك يا حمام منى

ويرد عليها الجميع:

وغنت أغانى فى الرسول

صلى يا ربى وسلم على النبى خير البريه

ثم أغانى من الزواج باللغة السيوية تحكى عن عزل المرأة لزوجها وخوفها من ملاحقة الحماه.

احتفالات الرجال

فى الصباح يجتمع أبناء كل حارة الشباب معًا والرجال معًا ويتناولون الفطور فى مكان مفتوح ظليل حيث تخرج صوانى عليها أطباق من العاشورة إلى كل مجموعة.

يجتمع أفراد الطريقة المدنية الشاذلية والعروسية فى «اغورمى» ويمدحون ويردد أفراد كل طريقة مدائحه ثم يتناولون الفطور معاً.

ثم يذهب أفراد الطريقة العروسية إلى ضريح الشيخ عبد الله ويجلسون أمام المقام وهم يمدحون ويدقون على الدفوف:

لا إله إلا الله　　　لا إله إلا الله

حبى رسول الله

وصلوا إلى الحضرة والقبة الخضراء　البشرى البشرى يا رسول الله

الله أعطاه والسعد ناداه وطن فحياه

حبى رسول الله

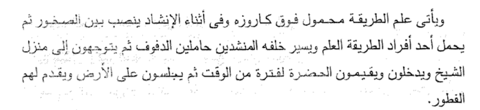
لا إله إلا الله　　　لا إله إلا الله

حبى رسول الله

لا إله إلا الله　　　لا إله إلا الله

حبى رسول الله





ويأتى علم الطريقة محمول فوق كاروزه وفى أثناء الإنشاد ينصب بين الصخور ثم يحمل أحد أفراد الطريقة العلم ويسير خلفه المنشدين حاملين الدفوف ثم يتوجهون إلى منزل الشيخ ويدخلون ويقيمون الحضرة لفترة من الوقت ثم يجلسون على الأرض ويقدم لهم الفطور.

الاحتفال وقت الظهر

قبل مولد النبوى يجمع أفراد الطريقة التبرعات من أفراد الطريقة ومن جميع أهل سيوة لإقامة الاحتفالات الجماعية حيث يتم شراء عجل ويُذبح ويُطبخ معه الأرز والفته والخضار.

فى وقت الغداء يقف أفراد الطريقة فى طابور أمام جامع الطريقة السنوسية ومعهم أفراد من الطريقة الجعفرية فى انتظار وصول القادمين من الطريقة المدنية الشاذلية والعروسية الذين يأتون فى عربات نصف نقل ويصعدون إلى أعلى سلم الجامع فى موكب وهم يرددون: لا إله إلا الله

وعند الوصول إلى أعلى السلم يسلم كل فريق على الآخر ويدخلون فى طابور إلى داخل الجامع ويتناول الجميع الغداء معًا. ثم يشربون الشاى وينصرف أفراد الطريقة المدنية الشاذلية والعروسية معاً.

أما أفراد الطريقة الجعفرية فيبقون مع أفراد الطريقة السنوسية لإقامة الاحتفال وقت العصر داخل الجامع.

فالطريقة السنوسية تعتمد على العلم والقرآن الكريم ولاتهتم بالمظاهر الاحتفالية فهى أكثر تشدداً فى الحركة وطريقة الأداء والاختلاط مع الأجانب خاصة النساء.

فى الساعة السابعة تبدأ الحضرة وتبدأ بتلاوة القرآن الكريم ثم يبدأ شيخ الطريقة فى تلاوة سيرة الرسول (ﷺ) ثم يأذن للمنشدين وغالبًا يفضل أن يبدأ الإنشاد بالضيوف القادمين من القاهرة من أفراد الطريقة الجعفرية مثل الشيخ سيد الذى قضى فترة من حياته فى سيوة أثناء تواجده فى الخدمة العسكرية فالتحق بالطريقة السنوسية.

ويكون الإنشاد من قصيدة البوصيرى ولا يصاحبه الموسيقى أو الدق على التار.

صلى يارب وسلم على النبى محمد

صلى يارب وسلم صلى يارب وسلم

على النبى خير البرية



ثم يبدأ الدرس ويشترك فيه الأطفال الذين يوجه إليهم أسئلة وتوزع جوائز على من يجيب إجابة سليمة وهى عبارة عن مصاحف أو كتب الطريقة.

ثم يدخل رجل يحمل صينية عليها شاى أخضر ويوزع على المجتمعين وبعد فترة يأتى بصينية عليها قطع من الكيك تصنعها زوجات أعضاء الطريقة لكى توزع على المجتمعين فى الحضرة من الرجال والأطفال.



وتختم الحضرة بالدعاء لأفراد الطريقة ولأمة المسلمين.

الاحتفال وقت المغرب بجوار جامع سيدى سليمان

يجتمع اثنان من أفراد الطريقة الصوفية الشاذلية أمام ضريح سيدى سليمان خادم الضريح يجلس يقرأ من القرآن الكريم أحد أفراد الطريقة يضع إناء به عاشورة بالسكر ويأكل منه إمام الضريح ويحضر أفراد الطريقة الشاذلية والعروسية فى موكب ويجتمعون فى الساحة الموجودة أمام الضريح. وينشد أفراد الطريقة العروسية على نغمات الدف:

لا إله إلا الله   لا إله إلا الله

الله الله الله

الله الله

وفى النهاية يردد أفراد الطريقة المدنية:

هلا هلا هلا   هلا هلا هلا

الله الله الله

وفى خاتمة الحضرة يتم الدعاء لأفراد الطريقة ولأمة المسلمين ولكل البشر من الضعفاء والمرضى، ثم تقرأ الفاتحة، وينصرفون فى موكب كما جاءوا.

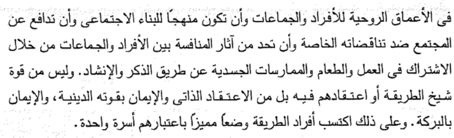
خلاصة

١ ـ الاحتفال بالمولد النبوى الشريف يقوم بالدور الرئيسى فيه الطريقة السنوسية المقابل احتفال «السياحة» الذى يقوم بالدور الرئيسى فيه أفراد الطريقة الشاذلية.

٢ ـ تطورت الحركات الصوفية فى القاهرة والأقاليم بطريقة تختلف عن المناطق الهامشية والأطراف، وكانت دعوة الصوفية إلى جهاد النفس عن طريق مقاومة شهوات الجسد «فلا صفاء للنفس إلا بالقضاء على شهوات الجسد».

٣ ـ البدو لم يكونوا على استعداد لفهم النظريات الفلسفية والآراء المجردة. ولذلك تبنت الطرق الصوفية فى الواحة منهجاً يعتمد على التقاليد البدوية المألوفة التى تجعل العلاقة مع رئيس الطريقة تشبه العلاقة الأبوية خاصة أن رئيس الطريقة هو همزة الوصل بين السلالة الحالية وسلالة الرسول (ﷺ). وبذلك استطاعت الطريقة السنوسية أن تخلق من سكان الواحة وحدةً وتنظيماً استمدت قوته من القوة الدينية والإيمان بالله والاحترام المتبادل وارتباطهم بالزوايا.

٤ ـ وفى أثناء الحرب العالمية الأولى، اتجهت الطريقة السنوسية إلى تنظيم دفاعها وتحالفها ضد القوى الخارجية. وبعد انتهاء الخطر الخارجى، تحولت الطريقة السنوسية إلى قوة جبرية، ولذلك بدأت الصراعات الداخلية بين الأفراد والجماعات فى الظهور مرة أخرى وبدأت طريقة صوفية جديدة هى الطريقة المدنية الشاذلية فى الظهور استطاعت أن تتغلغل



فى الأعماق الروحية للأفراد والجماعات وأن تكون منهجاً للبناء الاجتماعى وأن تدافع عن المجتمع ضد تناقضاته الخاصة وأن تحد من آثار المنافسة بين الأفراد والجماعات من خلال الاشتراك فى العمل والطعام والممارسات الجسدية عن طريق الذكر والإنشاد. وليس من قوة شيخ الطريقة أو اعتقادهم فيه بل من الاعتقاد الذاتى والإيمان بقوته الدينية، والإيمان بالبركة. وعلى ذلك اكتسب أفراد الطريقة وضعاً مميزاً باعتبارهم أسرة واحدة.


محمد عبلة ٢٠٠٦

آلة الناى

فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية

عاطف إمـام فهمى



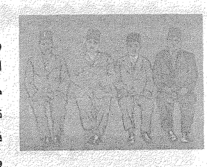
مقدمة:

آلة الناى هى أقدم الآلات الموسيقية فى الحضارة المصرية القديمة والتى ارتبطت بالمعتقدات الدينية، فهى من أقدم ما سجله المصرى القديم على جدران المعابد المصرية، وكذلك ما سجله الإغريقى القديم فى جداريات الحفر البارز، والغائر ونقوش آنية الفخار الإغريقية القديمة، وأيضاً ما سجل فى آثار الهند وإفريقيا من لوحات نحتتها الحضارات القديمة.

لقد سجلت الحفريات طريقة العزف على حافة تلك الآلة، ومنها ما هو شائع إلى الآن، ومنه الذى تطور وتغير بين كثير من الشعوب.

ولقد سجل الفنان المصرى القديم منذ آلاف السنين على اللوحات الحائطية فى المعابد صوراً للفرق الموسيقية المصرية يظهر فيها الناى باعتباره عنصراً أساسياً فى الفرقة الموسيقية مع الصنج والكنارة.

لقد أظهرت حفريات جدران المعابد أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون أنواعاً كثيرة ومختلفة من آلات الناى، ورغم تعدد أشكالها نجدها كلها كانت فى الأصل قصبة مجوفة، ثم تغيرت إمكاناتها وأشكالها، ومنها ما تبدلت وظائفها وارتبطت أحياناً بفنون الغناء والإنشاد وتنوعت أصواتها وتعددت نغماتها ودرجاتها الصوتية تبعاً لتعدد وتنوع خبرة الإنسان ومجالات استخدام هذه الآلة فى مختلف مناسبات الحياة، وتجارب الإنسان التى مارسها خلال تجربة الحياة على مر العصور.



وآلة الناى شائعة فى الريف والبادية، فى الجبال والوديان، فهى آلة الراعى الموسيقية، وأيضاً آلة الفلاح، وهى أنيس الحادى فى رحلة القافلة عبر الصحراء الممتدة فى الأفق، يبدد العازف بصوتها الشاعرى صمت الطبيعة فى سكونها الخاشع. ويصدر الزفير المنبعث من صدر العازف خلال فتحاتها كآهات تلامس أحاسيس ومشاعر الإنسان المصغى لها مع تسابيح الوجود الإنسانى، ويصفها البعض بأنها قيثارة السماء التى انبعثت من الأرض تحاور فى الليالى الصافية صمت النجوم السابحة. وظلت بوجودها الصامت شاهد على دور الحياة. وأصبحت هذه الآلة هى آلة العاشق والولهان، فتحولت النسمات إلى آهات والآهات إلى نغمات والنغمات إلى تسابيح، ويصبح الكون من خلال أنغامها التى تكون ألحانها هى لغة الوجود(١).

وتعتبر من فصيلة الناى كل آلة يقع النفخ فيها على حافة قصبتها مباشرة، سواء صنعت هذه الآلات من قصب الغاب أو من الخشب كآلات السلمية، والكولة، والعفاطة، والأرغول والشاه وما يماثلها، وكلها آلات تعتبر من الناحية العلّمية فصيلة واحدة، وإنما تختلف فى ألوان أصواتها تبعًا لاختلاف أطوال قصبتها وسعة قطرها والمواد التى تصنع منها، وتستعمل هذه الآلات فى الأغلب الأعم فى الموسيقى الشعبية والدينية(٢).

إن الموسيقى التى تستمد من الدين شعاعاً قدسياً تلعب دوراً مهماً عند المتصوفين الذين استخدموا هذا اللون من الموسيقى فى الإنشاد وحلقات الذكر(٣).

لقد امتلأت أشعار الصوفية بما كان، وقد استقرت فى الأفهام من أن جمال الصوت أو النغم وما يعبر عنه، شىء صادر من عالم علوى يتذكر به السامع ما كان من لقاء الأرواح بالحى القيوم قبل حلولها فى الأبدان، وينصب دور السامع على تحويل معانى النغم إلى مقياس لواقع حاله مع الله، فإن كان المعنى كتاباً أو قبولاً أو بعداً ووحشة، أجرى بها قياس المراجعة لحاله مع ربه لتتيقظ فى قلبه سخونة الحض على طلب المزيد من حب الله ورضوانه(٤).

ولقد صاحبت آلة الناى الأداء الغنائى فى شكله الدينى (على وجه الخصوص)، كما صاحبت التراتيل الصوفية والدراويش وأيضاً غناء المداحين والإنشاد الدينى وحلقات الذكر والموالد فى جميع المناسبات الدينية على اختلافها، كما كان لها دور بارز فى أعمال الكثير من الموسيقيين، وعلى سبيل المثال وليس الحصر (رياض السنباطى ـ زكريا أحمد ـ محمد عبد الوهاب ـ محمد الموجى ـ كمال الطويل ـ عبد الحليم نويرة ـ عطية شرارة ـ أحمد فؤاد حسن وغيرهم).

لذلك يهدف هذا البحث إلى إبراز دور آلة الناى فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية. ومن هنا تبرز أهمية البحث فى أن آلة الناى هى الآلة الموسيقية الوحيدة التى ظلت محتفظة بكل مكوناتها الأساسية منذ الحضارة الفرعونية القديمة وحتى الآن. حيث كان لها دور كبير فى مصاحبة الغناء الدينى (الفرعونى)، واستمر هذا الدور إلى الآن رغم تعاقب الحضارات على مصر. وبرز بوضوح دور آلة الناى حديثًا فى مصاحبة الموسيقى الدينية الإسلامية فى مصر والذى يعتبر امتداداً طبيعياً لدورها منذ الحضارة الفرعونية القديمة.

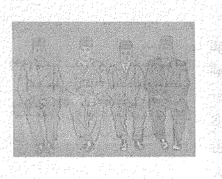
ومن أهمية دور آلة الناى فى مصاحبة التراتيل الدينية فى العصور الفرعونية واستمرارية هذا الدور فى التاريخ الحديث، ومن هذا المنطلق استمد البحث أهميته. إذ لابد من دراسة لدور آلة الناى فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية.

(١) صفوت كمال، **قصبة الغاب الموسيقية بين الواقع والأسطورة**، بحث منشور، ضمن فعاليات المهرجان الثالث للفنون الشعبية (فنون آلات الغاب) الندوة العلمية، العريش، ١٩٩٤م، ص٣، ٤.

(٢) محمود أحمد الحفنى، **علم الآلات الموسيقية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٩٦.

(٣) محمود أحمد الحفنى، **المجلة الموسيقية**، الموسيقى والدين، من مقال موسيقى الشعوب، العدد ٤٢، ١٩٧٧م، ص ٣.

(٤) فرج العنترى، الموسيقى والتصوف، **جريدة أخبار الأدب**، مطابع أخبار اليوم، القاهرة، العدد ٨٥، ١٩٩٥م، ص٢٤.



والموسيقى الدينية الإسلامية فى مصر تتناول:

١ ـ الموسيقى الدينية الصوفية.

٢ ـ الإنشاد الدينى (التواشيح ـ والأغانى الدينية).

٣ ـ الابتهالات الدينية (الأدعية).

٤ ـ القصائد الدينية.

٥ ـ الموسيقى الدينية الآلية البحتة.

ويتناول هذا البحث شقين:

الأول: رحلة موجزة لآلة الناى عبر التاريخ القديم.

الثانى: دور آلة الناى فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية.

أولاً: آلة الناى عبر العصور:

آلة الناى من أقد م الآلات الموسيقية التى عرفها المصريون قبل الأسر الفرعونية بآلاف السنين، وكانت أحد عناصر فرقتهم الموسيقية الثلاثة فى الدولتين القديمة والوسطى، والتى كان عمادها المغنى والعازف بالصنج الوترى والنافخ فى الناى(٥).

ومن المؤكد أن القدماء فى مصر كانوا يستخدمون أنواعاً كثيرة من آلات الناى، نرى رسوماً لها داخل جبانات الجيزة وفى كهوف الجبل الواقع فى مدينة (إليتيا القديمة)(٦).

ولقد أثبتت الحفائر والأبحاث فى آثار القدماء الفراعنة، أنهم استخدموا نوعاً من أنواع آلات النفخ وهو الخنوى (وهى آلة الناى بلغتنا المعاصرة)، سواء فى شكله الطويل الذى كان يسمى (دوجنواى) أو القصير الذى كان يسمى (جنجلاروس)، ومع تكرار ظهور صور منهما للتأكيد على ما كان بهذا النوع من أهمية الاستخدام والتأثير(٧).

وأقدم صورة للناى عثر عليها هى التى وجدت منقوشة على حجر من الإردواز فى نقوش ما قبل الأسر، ويتضح لنا أن آلة الناى من أقدم آلات النفخ التى اكتشفت فى هذه الفترة الزمنية.

وبالرجوع إلى تلك النقوش، نجد ما هو معروف فى ذلك العصر من مكونات موسيقية كانت تشير إلى أن هناك فرقًا موسيقية صغيرة تشترك بالعزف فى الطقوس الدينية والمناسبات والأفراح.

واكتشفت أيضاً صورة الناى الطويل ذى الثقوب الكثيرة فى منظر للصيد يعزف فيه ابن آوى بآلة الناى (أهرام الجيزة مقبرة رقم ٩٠)(٨).

ثم انتقلت آلة الناى من وادى النيل إلى الحضارات المختلفة عبر التاريخ إلى بابل وآشور، ويبدأ التاريخ الآشورى من منتصف القرن الثالث عشر (ق.م) يوم حكمت أسر ملوكهم عام ١٢٧١ ق.م. الشعوب الآشورية، وهى حلقة من حلقات تاريخ الممالك القديمة(٩).

وآلة الناى فى الدولة الآشورية هى مثل ما عرف فى الحضارة الفرعونية من حيث الاستعمال، وعدد الثقوب، وطول القصبة، وجلسة العازف ومشاركتها فى الطقوس الدينية والدنيوية، وكانت هذه الآلة أحب آلات النفخ عند الآشوريين(١٠).

(٥) محمود أحمد الحفنى، **علم الآلات الموسيقية**، مرجع سابق، ص ٩٤.

(٦) علماء الحملة الفرنسية (فيوتو)، **وصف مصر**، الجزء السابع، ترجمة زهير الشايب، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨١م، ص ١٨٥.

(٧) فرج العنترى، **الموسيقى والتصوف**، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٨) محمود أحمد الحفنى، **موسيقى قدماء المصريين**، دار المطبوعات المصرية، القاهرة، ١٩٣٦م، ص ١٦.

(٩) سليم الحلو، **تاريخ الموسيقى الشرقية**، الطبعة الثانية، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٤م، ص ٢١٠.

(١٠) محمود أحمد الحفنى، **موسيقى الممالك القديمة**، مطبعة مخيمر، القاهرة، ص ٥٥.

والفُرس أول من استخدموا آلة الناى بصور متقدمة، أطلقوا على الناى اسم (ناى نارم)، أى ناى ذو صوت رخو بغرض المقارنة بينه وبين المزمار ذى الصوت القوى الصارخ الذى أطلق عليه اسم (صورناى)[11].

وبعد ظهور الإسلام، انتقلت الموسيقى العربية إلى مرحلة جديدة تختلف عن سابقتها كل الاختلاف، وأهم المدن التى انطلقت منها الحضارة الإسلامية هى مكة المكرمة، حيث وُلد الرسول، ومدن الحجاز حيث تفجرت ينابيع الدين الحنيف.

والناى فى العصر الإسلامى هو الناى الذى عُرف تبعًا للاسم الفارسى (ناى)، والذى حل محل الاسم العربى (قصبة أو قصابة)، وهو لا يختلف من حيث الشكل والطول وعدد الثقوب وعدد العقل وطريقة العزف فى الدولة الأموية والدولة العباسية.

نقل العرب موسيقاهم إلى الأندلس، وكانت آلة الناى أهم الآلات التى استخدمت بجانب الآلات الوترية وآلات الإيقاع، وكانت تقدم فى الاحتفالات الدينية ومصاحبة للغناء والرقص والأفراح والمناسبات. ثم اتسع استخدام آلة الناى فى العصور التالية مثل العصر الفاطمى والعصر المملوكى (فى مصر)[12].

آلة الناى فى التراث الشعبى:

نسج الفنان الشعبى حكايات حول هذه الآلة المصنوعة من الغاب المجوف، يضفى بحبكتها الدرامية قداسة تلك الآلة البسيطة فى تكوينها، والمعقدة فى إمكاناتها الموسيقية، كما أعطى الفنان الشعبى لهذه الآلة مواقفاً وأحداثاً تجعل لها قيمة عقائدية روحية، بجانب قيمتها التاريخية والفنية.

ويروى الفنانون الشعبيون أن آلة السلامية (وهى من فصيلة آلة الناى)، قد سلمت الرسول (صلى الله عليه وسلم) قبل الدعوة الإسلامية من مجلس خمر دعى إليه، إذ حاول بعض أترابه أن يجعله يشاركهم مجلس سمرهم، وقد قبل الرسول الكريم دعوتهم وهو لا يعرف أن مجلس سمرهم هذا هو مجلس خمر ومنادمة[13].

وحينما كان الرسول الأمين (صلى الله عليه وسلم) فى طريقه إليهم، وهو الذى لايخلف موعداً سمع أحد الرعاة يعزف على هذه الآلة ألحاناً شجية، فوقف للحظة يستمع إليها، وطال به الوقوف دون أن ينتبه إلى مرور الوقت، وجلس مأسوراً بطلاوة ما يسمع من تسابيح النغم، وأخذته سنة من النوم فغفل عن موعده، وحينما انتبه إلى أنه تأخر عن أترابه، أسرع إلى حيث تواعدوا على اللقاء فلم يجدهم، إذ إنهم بعد طول انتظار يئسوا من حضوره فذهبوا إلى حيث يسمرون .

وفى يوم آخر، التقى بهم الرسول الصادق الأمين (صلى الله عليه وسلم) وروى لهم ما حدث له من أمر خارج عن إرادته، فإذا بأحدهم يخبره بأنهم كانوا يدبرون له من أمر مشاركتهم الخمر، ولكن الله سلمه من هذه المكيدة، ومنذ ذلك الوقت (كما تروى المأثورات الشعبية) سميت السلامية، وأصبحت هذه الآلة لها مكانتها فى الإنشاد الدينى.

وبعد وفاة الرسول ﷺ، أصابها شرخ من شدة الحزن، لذا كان صوتها حزيناً شجياً به (بحة) من شدة الأسى (كما تروى المأثورات الشعبية).

ولآلة الناى مع السلامية أهمية خاصة فى فرق الإنشاد الدينى والتصوف، وقد شاع استخدامها فى حلقات الذكر الصوفى ورقصات الدراويش التى تدور فيها حركات الراقصين فى دوائر مكتملة كحركة الأفلاك فى عالم السماء[14].

(١١) محمد محمود سامى حافظ، **تاريخ الموسيقى والغناء عند العرب**، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٢٦.

(١٢) قدرى سرور، **آلة الناى وتطوير أسلوب العزف عليها**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ١٣٦.

(١٣) صفوت كمال، **مرجع سابق**، ص٣.

(١٤) صفوت كمال، **مرجع سابق**، ص٤.

ثانياً: دور آلة الناى فى الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية:

احتضنت الأديان على اختلافها قديماً وحديثاً فنون الموسيقى لتنسج من ألحانها حلة نورانية تسبغها على المشاعر وتجتذب بها العواطف، وتوقظ بها الأرواح الصافية لتبعث فيها نوراً من الحب الإلهى الأعلى، ثم تتدرج بها من خلق العاطفة والشعور فى الجانب الروحى، إلى توجيه تلك العاطفة لنفسها إلى الخير وبذله للغير(١٥).

والموسيقى تعبر عن التصوف من قديم الزمان. عرفها المتصوفون فى مختلف العصور، وقد كانت من قوة تأثيرها أن وصل الإنسان إلى قمة الروحانية عند سماعها. والموسيقى تعبر عن الأحاسيس والمشاعر المختلفة والمتعددة للإنسان طوال مراحل حياته من الميلاد وحتى الممات.

ومن أهم أنواع الغناء: الغناء الدينى والتراتيل الدينية التى عرفها الإنسان منذ العصور القديمة. وآلة الناى هى الآلة الوحيدة التى صاحبت الغناء بشكل عام، والدينى بشكل خاص، منذ عصور الفراعنة ولاتزال حتى الآن.

وقد أدرك الإنسان قديماً أثر الموسيقى فى تقوية الإيمان فى القلوب، فعمد إلى صلواته يضع لها الموسيقى والألحان، واستخدمت فى المعابد بأنواعها حافلة بالجلال الدينى والقدسية(١٦).

والألحان والترانيم القبطية، تراث موجود منذ قديم الزمان، وهى كنز ثمين وملك خاص للكنيسة القبطية، وهذه الألحان ليست عربية ولا تركية ولا بيزنطية ولاغربية، وإنما هى موسيقى مصرية صميمة(١٧).

الموسيقى الدينية الصوفية

ما التصوف:

التصوف ليس فلسفة محددة المسائل، ولا مذهباً بين المعالم يجتمع الذاهبون فيه على رأى واحد فى الفكر وخطة واحدة فى العمل، بل الصوفيون يكرهون وينفرون من القيود، وقد قالوا: «إن الطرق الصوفية إلى الله كعدد أنفس آدم»، ويعنون أن لكل نفس طريقها إلى الله ولكن مع هذا اجتمعت من أقوال الصوفية وأفعالهم على مر الزمان آراء وأفعال تعد من قواعد مذهبهم، ويسمى الناس من يرى هذه الآراء أو يفعل هذه الأفعال صوفياً(١٨).

وتعتبر آلة الناى شارة موسيقية صوفية، ولعلنا نعرف أن شهيدة العشق الإلهى سيدتنا رابعة العدوية(*)، كانت تمارس العزف على آلة الناى، وهى تعرف لعلو قدرها مقاماً محموداً بين طليعة السالكين إلى الله.

الناى فى الموسيقى المولوية (الدراويش):

حظيت آلة الناى منذ القرن الثالث عشر وحتى الآن بمكانة خاصة فى الموسيقى الصوفية، ومنذ أن أسست الطريقة المولوية والتى كان إمامها «جلال الدين الرومى»(**)، استخدمت آلة الناى كإحدى الآلات التى تحتل مكانة مهمة، وعازف الناى يطلق عليه (نايزين Neyzen)، وأشهر عازف ناى تركى هو «حمزة دده» الذى عاش فى القرن الثالث عشر والذى لم يفارق «جلال الدين الرومى» قط، وقد شهد هذا القرن عازفين آخرين أمثال «عثمان دده ويوسف دده».

(١٥) محمود أحمد الحفنى، **المجلة الموسيقية**، مرجع سابق، ص ٣.

(١٦) لطفى نجيب منصور، علاقة الدين بالموسيقى والإيمان، **المجلة الموسيقية**، مطابع دار الشعب، القاهرة، العدد ٣٠، ١٩٧٦م، ص ١٦.

(١٧) نبيل كمال بطرس، الموسيقى القبطية، **المجلة الموسيقية**، مطابع دار الشعب، القاهرة، العدد ٥٣، ١٩٨٧م، ص ٣٦.

(١٨) أحمد محمد الشنوانى، **كتب غيرت الفكر الإنسانى**، الجزء السابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٢٤٩.

(*) أم الخير رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية، مولاة آل عتيك المتوفية نحو سنة ١٨٥هـ، وكانت البنت الرابعة لأبويها، كانت تقرض الشعر وتغنيه وتعزف على الناى ولها مزاج فنى رقيق وميل طبيعى إلى الحزن، ولعلها لذلك كانت تحب الناى على العود، وشعرها أنثوى فيه لغة النساء، وكان سيدها يسخطها دائماً عندما كانت فى مجلسه بسبب اتجاهاتها الدينية القوية.

(**) جلال الدين الرومى (٦٠٤هـ ــ ١٢٠٧م إلى ٦٧٢هـ ــ ١٢٧٣م)، هو الشاعر التركى المشهور ومؤلف المثنوى، أول من كتب الشعر باللغة التركية بهدف استخدامه كوسيلة لنشر أفكاره الصوفية بين مريديه، وعاش متنقلاً بين فارس والشام والأناضول حتى استقر به المقام فى مدينة قونية بالأناضول (تركيا الحالية)، له أشعار بالعربية والفارسية والتركية ضمنها أفكاره الصوفية.

واستطاع جلال الدين الرومى بالأشعار وبالموسيقى الوصول إلى العالم الداخلى للإنسان، وجعل الموسيقى فناً لتجلى العشق الإلهى، وقد ألف جلال الدين الرومى (كتاب المثنوى)، وهو مؤلف من ستة مجلدات، ويحتوى على ٢٥٧٠٠ بيت من الشعر، وأهم الأفكار التى وردت فى هذه الأشعار تتناول الوحدانية وأسس الدين الإسلامى وتفاسير الآيات القرآنية وأحاديث الرسول (صلى الله عليه وسلم)، مع شرح لها، ووحدة آلامه وحرية مساواة الأفراد، وقد خصص الرومى جزءاً كبيراً من تلك الأشعار لآلة الناى[١٩].

والمثنوى من ثنى يثنى، وسماها جلال الدين بذلك لأن كل بيت منها يتركب من شطرين لزم فيها قافية واحدة مستقلة، وبحراً واحداً مع اختلاف المعانى وتفاوت القوافى. وقد شرع جلال الدين الرومى فى نظم المثنوى فى مستهل عام (٦٥٨هـ ـ ١٢٥٩م)، وأنجز الجزء السادس عام (٦٧٢هـ ـ ١٢٧٣م) قبل وفاته بأيام.

والمثنوى يطلق على نوع من الشعر فى آداب الديوان الكلاسيكى (التركى العثمانى)، وقد أصبح الناى رمزاً لجوهر المثنوى، وعندما يقال المثنوى يرد إلى الذهن جلال الدين الرومى، وعندما يقال جلال الدين يرد إلى الذهن الناى والمثنوى.

ولآلة الناى عند جلال الدين الرومى مكانة خاصة لاتصاله بالعشق الإلهى، وقد افتتح المثنوى بمقدمة فى الناى، وهو رمز الروح التى تحن إلى عالمها وتنوح. وقد أولع به المولوية واستعانوا به فى أفكارهم. وقصة الناى يبدأ بها المثنوى، فيقول:

استمع للناى غنى وحكى … شفه الوجد وهدرا فشكا
مذ كان الغاب وكان الوطن … ملأ الناس أنين شجنا
أين صدر من فراق مزقا … كى أبث الوجد فيه حرقا
من تشرده النوى من أصله … يبتغى الرجعى لمعنى وصله
كل ناد قد رآنى ناديًا … كل قوم تحذونى صاحبا
ظن كل أننى خير سمير … ليس يدرى أى سر فى الضمير
أن سرى فى أنينى قد أظهر … غير أن الأذن كلت والبصر
أن صوت الناى نار لأهواء … كل من لم يصلها فهو هباء
هى نار العشق فى الناى تثور … وهى نار العشق فى الخمر تفور
حدث الناى بأهوال الطريق … وعن الجنون صبا لا يفيق
أهل هذا الحس من لا حس له … أرهف السمع لهذه المعضله
ضلت الأيام فى آلامنا … ليس إلا النار فى أيامنا[٢١]

ويقول الرومى: «منذ أن قطعوا الناى من الغابة والناس يبكون ببكائه، فهو يشكل آلام الفراق وصدره يمزقه الفراق؛ لأن كل ما بعد عن أصله يطلب الوصال».

ويقول: الناى «أصبح أنينى يتردد فى كل جماعة، وصرت صاحب البائسين والسعداء، ولا أحد يعلم الأسرار داخلى، فلا توجد للعيون الأنوار التى تدرك بها مأساتى، ولا توجد للآذان الأنوار التى تسمع بها أسرارى»[٢٢].

ويرى المولوية أن آلة الناى تحكى الأسرار الإلهية، لذلك فهم دائمو الإنصات لصوته، وكان الرومى يعطى أهمية للأذن أكثر من تلك التى يعطيها للعين وللرؤية؛ ولهذا كان الإنصات والاستماع أمراً واجبًا فى الدين والطرق الصوفية، لما ورد فى (القرآن الكريم ـ فى سورة طه ـ الآية ٤٥)، بسم الله الرحمن الرحيم «قال لا تخافا إننى معكما أسمع وأرى» صدق الله العظيم.

(١٩) فرج العنترى، **مرجع سابق**، ص٢٦.

(20) suleymon Ergoner, **Nay Metodu**, Istanbul, Gunluk Ticoret, Tesisleri, 1980. P. 10.

(٢١) أحمد محمد الشنوانى، **مرجع سابق**، ص ٢٥٨.

(٢٢) عبد المنعم الحفنى، **الموسوعة الصوفية: أعلام التصوف والمفكرين عليه والطرق الصوفية**، ط١، دار الرشاد، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٨٥.

وفى هذه الآية تقدم السمع على الرؤية دلالة على الأهمية، ولهذا أصبح صوت الناى أكثر تأثيراً من صوت أية آلة أخرى عند الأتراك، وخصوصاً المولوية.

وفى العصور التى تلت جلال الدين الرومى، احتلت آلة الناى مكانة مهمة فى الموسيقى المولوية، وكان عازف الناى يعامل كمطرب، وعلى عكس جميع الآلات فإنه من الممكن أن يشترك مع الفرقة عدد من عازفى الناى؛ لأن ذلك يؤدى إلى ثراء صوت الناى، وعلى مر العصور كان لعازفى الناى إسهاماتهم فى وضع الألحان المولوية، ومنهم (كونشك مصطفى ـ عثمان دده ـ إسماعيل دده ـ سليم الثالث ـ سعد الدين هير ـ سعد الدين أرل)[٢٣].

(23) Suleyman Erginer, **Ibid**., P. 186.

ثم انتقلت هذه المدرسة إلى مصر مع الفتح العثمانى فى بداية القرن السادس عشر، وأصبح مقر هذه المدرسة هى التكايا التى انتشرت فى مصر، وكان يؤدى فيها الفن المولوى حتى منتصف القرن العشرين، ومن هذه المدرسة تخرج الكثير من مشاهير العازفين المصريين، وظل أسلوب هذه المدرسة مسيطراً على أسلوب الأداء فى مصر حتى مطلع هذا القرن، حيث بدأ ظهور الشخصية المصرية فى أداء آلة الناى[٢٤].

(٢٤) **كتاب مؤتمر الموسيقى العربية**، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٣٣م، ص ١٢٩.

وفى مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢م، تكونت لجنة لجمع وتسجيل المأثورات برئاسة «روبرت لاخمان» الألمانى، مع طاقم من كوادر أجنبية ومصرية، وحصلت هذه اللجنة على عدد تسعة تسجيلات بالناى عن طقوس المولوية الأتراك، وخمسة تسجيلات لطريقة الذكر الليثى(***).

(***) المركز الرئيسى للتكايا فى مصر يقع فى جبل الجيوشى بجوار القلعة.

وفيما يلى المدونة الموسيقية لأداء آلة الناى لنموذجين من الموسيقى الصوفية المولوية.

لحن صوفى مولوى

(مقام نوأثر)



لحن صوفى مولوى

(مقام صبا)

الناى فى حلقات الذكر:

حلقات الذكر تعتبر من أهم عروض السياق الشعبى فى مصر، وهى تقام فى الموالد المنتشرة فى ربوع البلاد، وأيضاً فى المناسبات الدينية المختلفة كالمولد النبوى ورأس السنة الهجرية، وكثير من المواسم المعروفة، وكذلك أيام الجُمع.

وهناك عدة طرق لإقامة الذكر، كالطريقة الرفاعية والأحمدية والشاذلية والبيومية وغيرها. وحضرة الذكر لازالت موجودة ومستمرة، بل وازدادت عروضها لعوامل عدة أهمها ضرورة تواكبها مع الموالد المقامة للأولياء فى مختلف أنحاء البلاد، سواء فى المدن الكبرى أو الصغرى أو القرى، وهناك الكثير من أتباع الطرق الصوفية المختلفة فى مصر يجوبون بفرقهم الموسيقية ساحات الموالد طولاً وعرضاً للاشتراك فى تلك الحضرات، كما أن الكثير من الأهالى ينظمون إقامة حضرات الذكر دون الارتباط بمولد معين.

وتتكون الفرق الموسيقية فى هذه العروض من منشد (صييت)، وفرقة مكونة من:

(١) عازف الناى ويسمى (نياتى).

(٢) عازف العفاطة ويسمى (عطفطى).

(٣) عازف العود ويسمى (موسيكى) بحرف الكاف وليس القاف.

(٤) عازف المزمار.

(٥) ضابط إيقاع (طبلجى).

(٦) ضابط إيقاع ثان (رقّاق).

(٧) مجموعة من عازفى الدفوف والمزاهر[٢٥].

وعازف الناى فى هذه الفرقة هو الذى يساعد باقى أعضاء الفرقة فى ضبط وتسوية أوتار آلاتهم، حيث إن آلة الناى أو السلامية ثابتة النغمات، كما يقوم عازف الناى بقيادة باقى الموسيقيين أثناء العزف، حيث إن صوت آلته يكون أكثر وضوحاً من باقى الآلات، خصوصاً إذا كانت الفرقة لا تستخدم مكبراً للصوت، يقوم عازف الناى بالدور الرئيسى فى حفلات (حلقات الذكر)، فهو الذى يبدأ الحفل بتقاسيم حرة ثم يدخل فى قطعة موسيقية من المقام نفسه الذى سيغنى منه المؤدى (المنشد أو الصييت)، ويتبعه بعد ذلك باقى أعضاء الفرقة، كما أنه يقوم بأداء اللزمات الموسيقية بين الجمل المختلفة، ومن وقت لآخر يعزف منفرداً على آلته ليساعد المؤدى على الأداء والانتقال من مقام لآخر، كما أن عازف الناى هو الذى يتكفل برفع الحالة المزاجية للمؤدى (سلطنته) كى يتمكن من استعراض إمكانات صوته وقدراته على الأداء الجيد.

يتحكم عازف الناى فى بعض الأحايين من شد حماس المستمعين لما تتمتع به آلته من صوت شجى رخيم قريب من الوجدان، خصوصاً إذا كان العازف ماهراً، فسرعان ما نجد قيام جمهور المستمعين بالتمايل والرقص فى حركات متشابهة تتعارف عليها الجماعة الشعبية بمصطلح (التفقير). ويعتبر عازف الناى هو همزة الوصل بين المؤدى وباقى أعضاء الفرقة، فهو الذى يتلقى إرشاداته وتوجيهاته أثناء الأداء لينقلها بدوره لباقى زملائه، وغالباً ما تكون لغة الإشارات هى لغة التعامل فى هذه الحالة[٢٦].

(٢٥) حسام أبو زيد، **حضرة الذكر والسياق الشعبى**، بحث منشور، مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع للفنون الشعبية، الندوة العلمية، أغسطس ١٩٩٦م، ص ٤.

(٢٦) الراوى سيد أبو شفة، عازف ناى وكولة بفرقة رضا للفنون الشعبية (سابقاً).

ثانياً: آلة الناى فى الإنشاد الدينى:

ارتبطت موسيقانا العربية بصفة عامة بالجانب الدينى حيث استمدت ألحانها من اللغة العربية لغة القرآن الكريم.

ويذكر أن أول إنشاد دينى تغنى به النساء والصبية فى المدينة المنورة عند قدوم الرسول (ﷺ) بشعر لطيف [٢٧] وهو:

طلع البدر علينا　　　من ثنيات الوداع

وقد تنوعت ألوان الغناء فى الإنشاد الدينى ما بين توشيح وأنشودة وأغنية دينية، ومن أقطاب شيوخ فن الإنشاد الدينى فى القرنين التاسع عشر والعشرين والذين اهتموا بآلة الناى نظراً لصوتها الشجى والمعبر لأداء هذا اللون من الغناء، فوضعوا المقدمات الموسيقية فى معظم أعمالهم لآلة الناى ثم الرد من باقى أفراد التخت ثم دخول المنشد بالأداء. وهم على سبيل المثال:

خليل محرم - أبو خليل القبانى - عبد الرحيم المسلوب - خليل المغربى - سلامة حجازى - سيد درويش - عبده الحامولى - إسماعيل سكر - أبو العلا محمد - طه الفشنى - على محمود - سيد شطا - سيد النقشبندى - نصر الدين طوبار [٢٨].

وقد حافظ على أسلوب أداء الإنشاد الدينى كل من الشيخ (محمد الفيومى وعبد السميع بيومى ومحمد الطوخى)، ومن الملحنين (زكريا أحمد - رياض السنباطى - محمد الموجى - سيد مكاوى - عبد الحليم نويرة - عبد العظيم عبد الحق - مرسى الحريرى - درويش الحريرى - سيد مرسى - محمود الشريف)، وغيرهم ونقلوه بدورهم لفرقة الإنشاد الدينى الملحق بفرقة الموسيقى العربية وهى إحدى فرق دار الأوبرا المصرية. أسسها عبد الحليم نويرة عام ١٩٧٣م. بمجموعة تضم اثنا عشر منشداً ومجموعة صغيرة من العازفين على آلات التخت وهى (الناى - القانون - العود - الإيقاع)، ثم قام بتطويرها حتى وصل عدد المنشدين إلى ثلاثين منشداً وفرقة موسيقية تضم العازفين على مختلف الآلات، يشترك بها اثنان من عازفى آلة الناى وهم (جلال حسين - سيد صالح) وبعد وفاتهما قام بالعزف عازفا الناى (عبده الشامى - فوزى جلال حسين).

استعان عبد الحليم نويرة بعازف الكمان عبد المنعم الحريرى فى كتابة المقدمات الموسيقية وتحفيظ الفرقة [٢٩] وفيما يلى جدول يوضح بعض التواشيح والأغانى الدينية.

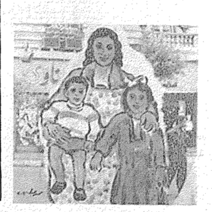
جدول لبعض ألحان التواشيح والأغانى الدينية

اسم العمل	القالب	المقام	اسم الملحن
١ - نعمة من جلائل الآلاء	موشح	راست	مرسى الحريرى
٢ - حبيب الله	موشح	سيكاه	مرسى الحريرى
٣ - جل من أنشاك	موشح	بياتى	درويش الحريرى
٤ - يا خير هادى للأنام	موشح	هزام	درويش الحريرى
٥ - جئت خير الأنام بالفرقان	موشح	عشاق	درويش الحريرى
٦ - أنا من تسمع عنه	موشح	راست	درويش الحريرى

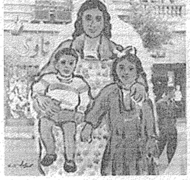
(٢٧) كامل الخلعى، **الموسيقى الشرقى**، الدار العربية للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م، ص ١٥.

(٢٨) نبيل شورى - **ورقات فى الإنشاد الدينى** - بحث منشور - مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية دار الأوبرا المصرية، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٣.

(٢٩) مقابلة شخصية مع صلاح غباشى، قائد فرقة الإنشاد الدينى (حالياً).



اســـم العمـــل	القالب	المقام	اسـم الملحـن
٧ ـ مدائح باهی الحسن	موشح	نهاوند	إسماعيل سكر
٨ ـ غردى يا أيك	موشح	سيكاه	إسماعيل سكر
٩ ـ ربى خلق طه	موشح	صبا	إسماعيل سكر
١٠ ـ يا فرحة البيد	موشح	راست	إسماعيل سكر
١١ ـ تجلى مولد الهادى	موشح	صبا	على محمود
١٢ ـ نسب شريف	موشح	بياتى	على محمود
١٣ ـ الوقت صفا	موشح	حجاز كار	على محمود
١٤ ـ مولاى كتبت رحمة	موشح	هزام	زكريا أحمد
١٥ ـ يا من يرجى	موشح	بياتى	زكريا أحمد
١٦ ـ أرض الحجاز	موشح	هزام	زكريا أحمد
١٧ ـ يا بشير الرحمة	موشح	زنجران	محمود إسماعيل
١٨ ـ ترنم يا شجى الطير	موشح	تكريز	محمود إسماعيل
١٩ ـ نور الدنيا	موشح	راست	محمود إسماعيل
٢٠ ـ فؤادى غدا	موشح	بياتى	سيد موسى
٢١ ـ يا رب صلى	موشح	راست	سيد موسى
٢٢ ـ لمولد أحمد	موشح	بياتى	سيد موسى
٢٣ ـ تعالى الله	موشح	نهاوند	سيد مكاوى
٢٤ ـ النفس المؤمنة	أنشودة	بياتى	مرسى الحريرى
٢٥ ـ يا رسول الله	أنشودة	بياتى	سيد إسماعيل
٢٦ ـ بشاير	أنشودة	راست	عبد العظيم عبد الحق
٢٧ ـ إلهى ما أعظمك	أنشودة	بياتى	رياض السنباطى
٢٨ ـ ربى سبحانك دوماً	أنشودة	بياتى	رياض السنباطى
٢٩ ـ قل ادعو الله	أنشودة	حجاز	كمال الطويل
٣٠ ـ مدح الرسول	أنشودة	هزام	زكريا أحمد
٣١ ـ أشواق	أنشودة	كرد	محمود كامل
٣٢ ـ مدد يا رسول الله	أغنية	حجاز	عبد العظيم عبد الحق
٣٣ ـ الشمعتين	أغنية	حجاز	عبد العظيم عبد الحق
٣٤ ـ ألفين صلاة على النبئ	أغنية	راست	عبد العظيم عبد الحق
٣٥ ـ إننى آمنت	أغنية	حجاز	سيد مكاوى
٣٦ ـ يا أيها المبعوث	أغنية	بياتى	سيد مكاوى
٣٧ ـ بر السلامة	أغنية	شورى	عبد الحليم نويرة
٣٨ ـ إلهى حمداً	أغنية	هزام	محمد فوزى
٣٩ ـ بشراك يا صايم	أغنية	عجم	محمد فوزى
٤٠ ـ الرضا والنور	أغنية	حجاز كار	محمد الموجى
٤١ ـ عليك صلاة الله وسلامه	أغنية	بياتى	فريد الأطرش
٤٢ ـ ماشى فى نور الله	أغنية	عجم	رضا حمدى
٤٣ ـ رمضان جانا	أغنية	عجم	محمود الشريف
٤٤ ـ محمد يا رسول الله	أغنية	كرد	جمال سلامة
٤٥ ـ يا رايحين للنبى الغالى	أغنية	راحة الأرواح	رياض السنباطى




ناى
لحن/ محمد اسماعيل
يا بشير الرحمة الكبرى
ناى
ناى
لحن/ درويش الحريرى
جل من أنشاك (ثانى مرة ناى)
ناى
لحن/ سيد مكاوى
إننى آمنت بالله
ناى
لحن/ زكريا أحمد
مولاى كتبت رحمة
ناى
ناى
جـ
ناى
جـ



مقدمة
مصمودي
ناى
لحن/ على محمود
تجلى مولد الهادى
مقدمة
مصمودي
ناى
ناى
موسيقى I
لحن/ رياض السنباطي
يا رايحين للنبي الغالي
ناى
ناى
لحن عبد الحليم نويرة
بر السلامة
ناى

وفيما يلى نماذج من الجدول السابق لأداء الناى المنفرد فى الإنشاد الدينى.

ثالثاً: آلة الناى فى الابتهالات الدينية (الأدعية):

يعتبر الابتهال الدينى من أهم أشكال الأداء المقامى الذى يعطى لمدلول الكلمة عمق روحانى، والمقامات المستخدمة فى ألحان مقامات عربية ذات طبيعة خاصة فى النماذج والانسجام والابتهال لم يتقيد بإيقاع معين لما فيه من ارتجالية مقامية بل يعتمد على الإيقاع الداخلى لجمل الألحان الارتجالية.

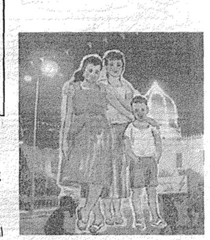
ومازالت الابتهالات الدينية المبنية على ارتجالات المؤدى اللحنية تؤدى بأصوات مشايخ القراء إلى الآن، إلا أنه ظهر نوع من الأدعية الدينية بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية أهمها آلة الناى التى تلعب الدور الرئيسى ويشترك معها آلات التشيللو والكونترباص، كالأدعية التى أداها عبد الحليم حافظ من ألحان محمد الموجى. وذلك فى إطار اللحن المحفوظ البعيد كل البعد عن الارتجال الفورى للمؤدى، بالإضافة إلى خلوها من الإيقاعات الواضحة، أى لحنها لحن مسترسل دون إيقاع مقيد(٣٠).

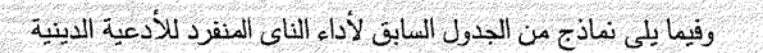
(٣٠) نبيل شورى ـ **مرجع سابق**، ص ٧.

كما ظهر حديثاً نوع من الأدعية لها لحن وميزان يؤديها المطرب مع الكورال بمصاحبة فرقة موسيقية من مختلف الآلات، يضع فيها الملحن لآلة الناى الدور الرئيسى، وتكون أحياناً على شكل حوار بين المطرب وآلة الناى.

والجدول التالى يوضح بعض الأدعية الدينية التى لعبت آلة الناى فيها الدور الرئيسى

اسـم العمـل	القالب	المقام	اسـم الملحـن
برضاك يا خالقى	دعاء دينى	حجاز	زكريا أحمد
يا خالق الزهرة	دعاء دينى	راحة الأرواح	محمد الموجى
أنا من تراب	دعاء دينى	صبا	محمد الموجى
ورق الشجر صفحات	دعاء دينى	راحة الأرواح	محمد الموجى
التوتة والساقية	دعاء دينى	راحة الأرواح	محمد الموجى
أدعوك يا سامع دعايا	دعاء دينى	راحة الأرواح	محمد الموجى
يا خالق الزهرة	دعاء دينى	راحة الأرواح	محمد الموجى
الحبة فى الأرض	دعاء دينى	نهاوند	محمد الموجى
يا ربنا لك الصلاة	دعاء دينى	حجاز	عبد العظيم محمد
توبة	دعاء دينى	كرد	عطية شرارة
إلهى ليس لى إلاّه عوناً	دعاء دينى	راست	كمال الطويل




وفيما يلى نماذج من الجدول السابق لأداء الناى المنفرد للأدعية الدينية

٤ ـ آلة الناى فى القصيدة:

القصيدة هى قطعة شعرية باللغة الفصحى وتتكون من مجموعة من الأبيات الشعرية الموزونة المقفاة، والأصل أن لحنها ليس به إيقاع؛ بل يلقى لحنها بحرية ارتجالية بدون


لحن/ كمال الطويل
ناى
ناى
ناى
لحن/ محمد الموجى
دعاء
ورقد الشجر صفحات
تقاسيم ناى
Adlib
ناى
لحن/ عبد العظيم محمد
دعاء
يا ربنا لك الصلاة
I
II
III

مصاحبة آلية ـ ينشدها المغنى بمفرده وليس له مساعدون (مذهبية أو سنيدة) وتعتبر القصيدة من أقدم أنواع الغناء وموضوعاتها متنوعة، أهمها القصيدة الدينية وفى نهاية القرن التاسع عشر أصبح للقصيدة شكل آخر وهو اشتراك فرقة موسيقية صغيرة مكونة من آلات التخت العربى و هى (الناى ـ القانون ـ العود ـ الإيقاع)، وكان ذلك على يد رواد تلحين القصيدة فى ذلك الوقت (محمد عبد الرحيم المسلوب ـ عبده الحامولى ـ محمد عثمان[٣١]) ومن رواد تلحين القصيدة الدينية الملحن (رياض السنباطى) الذى أدخل على التخت بعض الآلات الموسيقية الغربية كآلة الكمان والتشيللو والكونترباص مع إضافة بعض الآلات الإيقاعية.

(٣١) عبد الحميد توفيق زكى، التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٩٦.

وظهر هذا بوضوح فى قصائده الدينية التى لحنها لأم كلثوم فى الأربعينيات من القرن العشرين، نذكر منها (سلوا قلبى ـ ولد الهدى ـ نهج البردة وغيرها) وأعطى السنباطى لآلة الناى دوراً مهماً فى معظم ألحانه للقصائد الدينية وخاصة فى مقدماتها الموسيقية، كما أبدع السنباطى فى أواخر الستينيات بتلحينه للثلاثية المقدسة والتى استخدم فيها (الكورال) والآلات الأوركسترالية كما استعان بأصوات المؤذنين بطريقة جسمت الخشوع والجو الروحانى[٣٢]. وقد احتلت آلة الناى مكانة مهمة فى ألحان القصائد الدينية، ومن أشهر عازفى الناى الذين قاموا بالأداء المنفرد فى معظم هذه الأعمال.

(٣٢) نبيل شورى ـ **مرجع سابق**، ص١٧.

(سيد سالم ـ حسين فاضل ـ محمود عفت ـ جلال حسين).

والجدول التالى يوضح البعض من هذه القصائد

جدول لبعض القصائد الدينية

اسم العمل	القالب	المقام	اسم الملحن
إلى عرفات الله	قصيدة	هزام	رياض السنباطى
تائب تجرى دموعى ندماً	قصيدة	حجاز	رياض السنباطى
حديث الروح	قصيدة	هزام	رياض السنباطى
الثلاثية المقدسة	قصيدة	حجاز كار	رياض السنباطى
نهج البردة	قصيدة	هزام	رياض السنباطى
سلوا قلبى	قصيدة	راست	رياض السنباطى
رباعيات الخيام	قصيدة	راست	رياض السنباطى
عرفت الهوى	قصيدة	كرد	رياض السنباطى
ولد الهدى	قصيدة	راست	رياض السنباطى
إله الكون	قصيدة	هزام	رياض السنباطى

وفيما يلى نماذج من الجدول السابق لأداء الناى المنفرد فى بعض القصائد الدينية.

خامساً: آلة الناى فى الموسيقى الدينية الآلية (البحتة):

على الرغم من وجود أشكال للتأليف الآلى فى الموسيقى العربية مثل البشرف والسماعى والتحميلة وغيرها، إلا أنها كانت موظفة لخدمة الغناء حيث كانت تؤدى هذه المؤلفات بغرض خدمة المطرب لتمهد له جو المقام الموسيقى الذى سيغنى منه وصلته الغنائية[٣٣].

(٣٣) زين نصار، **عالم الموسيقى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨م، ص ٣١٦.

المقدمة I ناي
II فرقة

لحن/ رياض السنباطي — رباعيات الخيام

ناي

ناي

لحن/ رياض السنباطي — ولد الهدى



وكان هذا اللون شائعاً حتى بداية الثلاثينيات من القرن الماضى. وقد رأى محمد عبد الوهاب أنه قد حان الوقت للأذن العربية أن تتعرف على الموسيقى الآلية (البحتة) وتحس الجمال فيها. وكان لعبد الوهاب فضل كبير فى الخطوات الأولى التى قام بها هو ومحمد القصبجى ورياض السنباطى وغيرهم ليجعلوا للموسيقى الآلية (البحتة) كياناً مستقلاً عن الغناء. وهذا النوع من المؤلفات الموسيقية لم يتقيد بقالب معين[٣٤]، وقد تنوعت ألوان التأليف لهذا النوع من الموسيقى حيث اهتم بعض الملحنين بتأليف مقطوعات موسيقية خاصة للمناسبات الدينية. بدأها محمد عبد الوهاب بمقطوعة موكب النور عام ١٩٥٣م بمناسبة عيد الهجرة، وفى العام نفسه وبمناسبة موسم الحج ألف عطية شرارة موسيقى جبل عرفات ثم موسيقى المولد لأحمد فؤاد حسن بمناسبة المولد النبوى الشريف عام ١٩٥٨م. ولقد كان لآلة الناى دور بارز فى معظم المقطوعات الموسيقية الدينية حتى يشعر المستمع بأنها مؤلفة خصيصاً لها.

(٣٤) رتيبة الحفنى، **محمد عبد الوهاب: حياته وفنه**، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، ص ٥٦.

جدول يوضح بعض المقطوعات الدينية (الآلية)

اسم العمل	القالب	المقام	اسم الملحن
موكب النور	وصفى دينى	حجاز	محمد عبد الوهاب
ليالى النور	وصفى دينى	هزام	عطية شرارة
مناجاة	وصفى دينى	بياتى	عطية شرارة
ليلة المولد	وصفى دينى	سيكاه	عطية شرارة
جبل عرفات	وصفى دينى	بياتى	عطية شرارة
أنوار المدينة	وصفى دينى	نهاوند	عطية شرارة
المولد	وصفى دينى	هزام	أحمد فؤاد حسن
المولد	وصفى دينى	راست	على إسماعيل
أنوار الحبيب	وصفى دينى	هزام	عبد الحميد مشعل

وفيما يلى نماذج من الجدول السابق لأداء آلة الناى المنفرد فى بعض من الموسيقى الدينية الآلية (البحتة).

ومما سبق برز دور آلة الناى فى الموسيقى الدينية بشكل عام بدأ من الحضارة الفرعونية مروراً بالحقبة القبطية واتضح بشكل مؤثر فى الحضارة الإسلامية التى تمثلت فى أنواع الموسيقى الدينية الإسلامية المصرية:

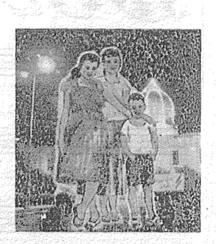
١ ـ الموسيقى الدينية الصوفية.

٢ ـ الإنشاد الدينى (التواشيح والأغانى الدينية).

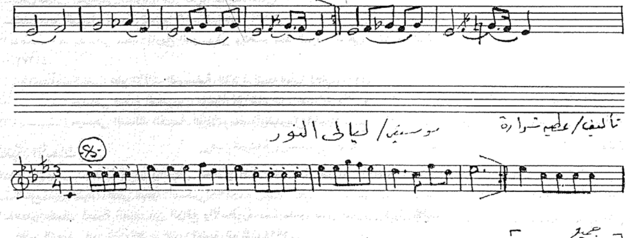
٣ ـ الابتهالات الدينية (الأدعية).

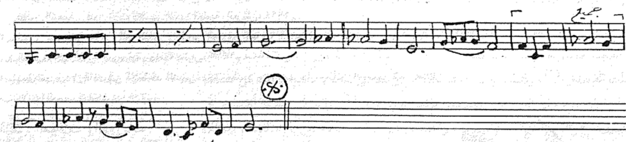
٤ ـ القصائد الدينية.

٥ ـ الموسيقى الدينية الآلية (البحتة).









تأليف/ عبد الحميد مشعل — موسيقى/ أنوار الحبيب

قائمة المراجع

المراجع العربية:

أولاً: الكتب:

١ ـ أحمد محمد الشنواني: **كتب غيرت الفكر الإنساني**، الجزء السابع، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

٢ ـ رتيبة الحفني: **محمد عبد الوهاب حياته وفنه**، دار الشروق، القاهرة ١٩٩١م.

٣ ـ زين نصار: **عالم الموسيقى**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م.

٤ ـ سليم الحلو: **تاريخ الموسيقى الشرقية**، الطبعة الثانية، بيروت، منشورات مكتبة الحياة، ١٩٧٤م.

٥ ـ عبد الحميد توفيق زكي: **التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية**، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة ١٩٩٨م.

٦ ـ عبد المنعم الحفني: **الموسوعة الصوفية**، أعلام التصوف والمفكرين عليه والطرق الصوفية، دار الرشاد، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٢م.

٧ ـ علماء الحملة الفرنسية (فيوتو): **وصف مصر**، الجزء السابع، ترجمة زهير الشايب، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨١م.

٨ ـ كامل الخلعي: **الموسيقى الشرقي**، الدار العربية للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م.

٩ ـ كتاب مؤتمر الموسيقى العربية: المطبعة الأميرية، القاهرة ١٩٣٤م.

١٠ ـ محمد محمود سامى حافظ: **تاريخ الموسيقى والغناء عند العرب**، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٧١م.

١١ ـ محمود أحمد الحفني: **علم الآلات الموسيقية**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧١م.

١٢ ـ ــــــــ: **موسيقى قدماء المصريين**، القاهرة، دار المطبوعات المصرية، ١٩٣٦م.

١٣ ـ ــــــــ: **موسيقى الممالك القديمة**، القاهرة، مطبعة مخيمر، ١٩٥٢م.

ثانياً: الأبحاث:

١ ـ حسام أبو زيد: **حضرة الذكر والسياق الشعبي**، بحث منشور ضمن مهرجان الإسماعيلية الدولى السابع للفنون الشعبية، الندوة العلمية، أغسطس ١٩٥٦م.

٢ ـ صفوت كمال: **قصبة الغاب بين الواقع والأسطورة**، بحث منشور ضمن المهرجان الدولى الثالث للفنون الشعبية ـ فنون آلات الغاب ـ الندوة العلمية، العريش، ١٩٩٤م.

٣ ـ قدرى مصطفى سرور: **آلة الناى وتطوير أسلوب العزف عليها**، رسالة ماجستير غير منشورة، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٧٩م.

٤ ـ نبيل شورى: **ورقات فى الإنشاد الدينى**، بحث منشور ضمن مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية، دار الأوبرا المصرية، القاهرة ٢٠٠٠م.

ثالثاً: المجلات والدوريات:

١ ـ فرج العنترى: الموسيقى والتصوف، جريدة **أخبار الأدب**، مطابع أخبار اليوم، العدد ٨٥، القاهرة، ١٩٩٥م.

٢ ـ لطفى نجيب منصور: علاقة الدين بالموسيقى والإيمان، **المجلة الموسيقية**، مطابع دار الشعب، العدد ٣٠، القاهرة، ١٩٧٦م.

٣ ـ محمود أحمد الحفنى: الموسيقى والدين، **المجلة الموسيقية**، من مقال موسيقى الشعوب، العدد ٤٢، مطابع دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٧م.

٤ ـ نبيل كمال بطرس: الموسيقى القبطية، **المجلة الموسيقية**، مطابع دار الشعب، العدد ٥٣، القاهرة، ١٩٧٨م.

المراجع الأجنبية:

(1) Suleyman Ergoner, Nay Netodu, Istanbul, Gunluk Ticoret, Tesisleri, 1980.



بين الطنبورة والسمسمية

محمد شبانة

تذهب بعض الدراسات إلى إطلاق اسم آلة الطنبورة على آلة السمسمية، فتذكر أن «الآلة ظلت على حالتها فى وادى النيل محتفظةً بطابع سلمها الخماسى وما تزال حتى الآن فى شكلها وعدد أوتارها الخمسة على النحو الذى كانت عليه فى العصور القديمة، وهى شائعة الاستعمال فى أعالى الصعيد وبخاصة فى بلاد النوبة وتعرف هناك باسم «الطنبورة»، وهى كذلك آلة محبوبة فى بورسعيد حيث تعرف باسم «السمسمية»، وقد تستعمل هناك على شكلها القديم أو يستبدلون بالحلقات القديمة مفاتيح حديثة»[(١)].

وتذكر دراسة أخرى أن «فى منطقة القناة تعرف «الطنبورة» باسم «السمسمية»، وتوجد فى أحجام متفاوتة، وقد بدلت حلقات شد الأوتار بمفاتيح (ملاوى) من الخشب بدلاً من حلقات القماش»[(٢)]، وكذلك تشير دراسة ثالثة إلى المعنى نفسه، «وهى تعرف فى منطقة النوبة بالطمبورة وفى الموسيقى الشعبية باسم السمسمية»[(٣)]، وتورد دراسة أخرى أن «الطنبورة» عرفتها القبائل الأفريقية، واستخدمتها قبائل البجة فى بلاد النوبة، وقبائل البشارية والعرب فى النوبة، ثم انتقلت إلى سواحل البحر الأحمر وسواحل القناة وهناك تسمى السمسمية»[(٤)].

ونرى أن ثمة فرق شاسع بين الآلتين الطنبورة والسمسمية، ونرجح أن الثانية خرجت من رحم الأولى، وأنها ابنة شرعية لها. فعلى سبيل المثال، كيف يتسنى لنا أن نقول إن الفيولا هى الفيولينة، إنهما من فصيلة واحدة، ولكنهما على أية حال آلتين مختلفتين، وكذلك الحال بالنسبة لآلتى الطنبورة والسمسمية.

إن الفرق بين الآلتين واضح وجلى، ويمكن أن نورده على النحو التالى :

١ ـ من حيث الحجم، الطنبورة أكبر حجماً من السمسمية.

(١) محمود أحمد الحفنى: «**علم الآلات الموسيقية**»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص٤٦.

(٢) محمد عمران: «**آلات الموسيقا الشعبية الهيئة والأداء والتجميل**»، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٤، ص٢٧.

(٣) سهير أسعد طلعت: «**أغانى الزفاف فى النوبة دراسة تحليلية**»، رسالة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالى للنقد الفنى، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩١، ص١١٠.

(٤) منى حسن محمد إسحق: «**معالجة هارمونية للألحان الشعبية النوبية ذات السلم الخماسى**»، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية بالدقى، القاهرة، ١٩٩٥، ص٨٦.

٢ ـ من حيث عدد الأوتار، استمرت الطنبورة محافظةً على عدد أوتارها وهو ستة أوتار، بل ولم تظهر محاولات لزيادة أوتارها، فى حين بدأت السمسمية بخمس أوتار زيدت إلى ستة، واستمرت فى التزايد حتى وصلت إلى اثنى عشر وتراً.

٣ ـ من حيث الخامات المستخدمة فى الأوتار، تصنع الأوتار المستخدمة فى الطنبورة من أمعاء الحيوان، أو من النايلون، فى حين تستخدم السمسمية أوتاراً من السلك المعدنى.

٤ ـ من حيث الصوت الصادر عن كل آلة؛ إذ يختلف صوت كل آلة عن الأخرى، حيث تصدر الطنبورة صوتاً غليظاً داكناً، فى حين تصدر السمسمية صوتاً حاداً لامعاً.

٥ ـ من حيث وضع العزف، يستطيع عازف السمسمية العزف على الآلة واقفاً وجالساً على مقعد؛ نظراً لصغر حجم الآلة وخفة وزنها مما يسهل معه حمل الآلة، وهو ما لا يستطيعه عازف الطنبورة، حيث يعزف على الآلة من وضع الجلوس فقط، نظراً لكبر حجمها وثقل وزنها.

٦ ـ ريشة العزف على الآلتين مختلفة، حيث يستخدم عازف الطنبورة «مسواك» من قرن الحيوان، بينما يستخدم عازف السمسمية ريشة من جلد رقيق أو بلاستيك غليظ.



٧ ـ من حيث المقام الموسيقى، تضبط آلة الطنبورة تبعاً للسلم الخماسى الأفريقى، بينما تضبط آلة السمسمية تبعاً للمقامات الصغيرة والكبيرة ومقامات الموسيقى العربية.

٨ ـ تستخدم المفاتيح لضبط الأوتار فى آلة السمسمية، بينما تستخدم حوى القماش فى ضبط أوتار آلة الطنبورة.

٩ ـ الصندوق المصوت فى آلة الطنبورة أكبر حجماً عنه فى آلة السمسمية، وغالباً ما يكون فى الطنبورة من الخشب، بينما تتنوع الخامات فى السمسمية بين الخشب والمعدن والصاج.

١٠ ـ سياق الاستخدام مختلف، حيث تستخدم آلة الطنبورة فى مصاحبة طقس الزار وخاصة الزار السودانى، بينما تستخدم السمسمية فى سياق احتفالى حيث تشارك فى مصاحبة الغناء والرقص.

إن كل ما سبق ذكره، يشير إلى أننا بصدد آلتين مختلفتين، ولسنا بصدد آلة واحدة، وسوف نعرض لهاتين الآلتين بشىء من التفصيل.

آلة الطنبورة

من أقدم الآلات الموسيقية الوترية المصرية القديمة، التى عرفت فى عصور ما قبل التاريخ، وكانت تسمى «كنر» و«كنارة»، ولازالت تصنع بالشكل نفسه حتى الآن فى مناطق أسوان والنوبة.

وتشير الدراسات إلى أن آلة «الكنارة»، ظهرت للمرة الأولى فى عهد الدولة الوسطى المصرية، وهى تشبه آلة الطنبورة النوبية تماماً من حيث الفكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأسلوب الضبط وطريقة العزف. (٥)

وقد اقتبستها شعوب بلاد الآشوريين والإغريق حيث عرفت باسم «الليرا».

(٥) فتحى عبد الهادى الصنفاوى: «**الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة**»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص١١١.

والطنبورة عرفتها القبائل الأفريقية القديمة، واستخدمتها قبائل البجة فى بلاد النوبة، وقبائل البشارية والعرب فى النوبة، ثم انتقلت إلى سواحل البحر الأحمر وسواحل القناة، وواصلت المسيرة وانتقلت إلى اليمن مارة بالسواحل الجنوبية والبلاد العمانية، لتستقر على سواحل الخليج العربى والبصرة وتسمى هناك بـ «الطنبورة»، وفى إثيوبيا(٦) تسمى «الكرارة»، وفى السودان تسمى «الطمبور» أو «الربابة»، واسمها النوبى «كيسر».

وصف وصناعة الآلة:

بالرغم من تشابه الآلة فى كثير من الأماكن، إلا أنها تختلف فى نوع الخامات التى تصنع منها، وذلك حسب المكان الذى توجد فيه، وحسب الخامات المتوفرة فى هذه البيئات، وعلى الرغم من اختلاف المواد التى تصنع منها الآلة، إلا أن لها شكلاً واحداً وأحجاماً متقاربة إلى حد كبير.

وتصنع آلة الطنبورة محليًا بأية أدوات متاحة؛ مثل طبق صاج يمثل الصندوق المصوت «القصعة»، ويتراوح قطره بين ٢٧ إلى ٣٠ سم، وقد يصنع الصندوق المصوت من الخشب، وذراعان من الخشب طول الأيمن ٦٢ والأيسر ٦٨ سم ويسمى كل منهما المداد أو «دجلان»، ويصل بين الذراعين من أعلى قضيب خشبى طوله ٤٣ سم يسمى الحمالة أو «الفرمان»، ويربط الذراعان بطرفى القضيب الخشبى بخيط من أوتار عضلات الحيوان، ويشد على الطبق «الصندوق المصوت» غشاء جلدى مرن، تعمل فيه فتحات عدة مختلفة الأشكال لخروج الصوت، ويدخل طرفا الذراعين فى ثقبين من الغشاء الجلدى ويثبتان بشكل محكم وعلى الذراع الأفقى «الفرمان» تشد خمسة أو ستة أوتار، كانت تجهز فى الماضى من أمعاء الجمال، أما الآن فتصنع من النايلون، وقد رصت على أبعاد متساوية فوق حلقات من القماش المجدول بحيث يمكن بواسطتها شد الأوتار وتسويتها، وتزين الطنبورة بألوان مختلفة من الخرز.

ضبط الآلة:

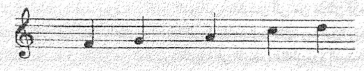
تضبط الطنبورة فى إحدى طبقتين، خفيضة وتعرف باسم «زبيدى» أو طبقة مرتفعة وتعرف باسم «الشامى».

ومن المسلم به أن الأساس الهارمونى الذى بنيت عليه طريقة ضبط الآلة هو السلم الخماسى Pentatonic، «وهو من السلالم التى استخدمت فى موسيقى الحضارات القديمة فى آسيا وأفريقيا وحوض البحر الأبيض المتوسط، وكذلك فى موسيقى البربر وبلاد النوبة، ومازال هذا النظام السلمى مستخدمًا حتى الآن فى كثير من هذه البلاد»(٧)، ويتميز هذا السلم بتفادى مسافة نصف بعد النغمة، وتشتمل نغمات السلم الخماسى على الأبعاد التالية:

(أ) بعد النغمة الكامل.

(ب) بعد النغمة ونصف.

ويتكون نظام السلم الخماسى من هذه النغمات:



(٦) لمعرفة مدى انتشار الآلة انظر:
- منى حسن محمد إسحق: «**معالجة هارمونية للألحان الشعبية النوبية**»، مرجع سابق.
- شهر زاد قاسم حسن: «**دور الآلات الموسيقية فى المجتمع التقليدى فى العراق**»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.
- May Elizabeth ***"Musics of Many cultures An Introduction"*** Foreword by Mantle Hood U. S. A, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1980.



(٧) عصام الملاح: «**الموسيقى العمانية التقليدية وعلم الموسيقى**»، مطبوعات مركز عمان للموسيقى التقليدية، مسقط، ١٩٩٧، ص١٧١.

أو هذه النغمات :

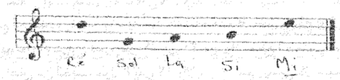


وقد أوردت الدراسات التي تناولت الآلة، تسويات متعددة، فقد وردت في كتاب «وصف مصر» على النحو التالي[٨]:

الوتر الأول رى (Re) - الوتر الثاني صول (Sol)

الوتر الثالث لا (La) - الوتر الرابع سى (Si)

الوتر الخامس مى (Mi)



(٨) فيوتو: «وصف مصر، الجزء الثامن، الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين، ت: زهير الشايب، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة، ١٩٨٣، ص١٢٠ .

وثمة تسوية أخرى وردت على النحو التالي[٩]:

(٩) عصام الملاح : «الموسيقى العمانية التقليدية وعلم الموسيقى»، مرجع سابق، ص٥٦ .

وتتخذ أوتار الطنبورة أسماء هي بترتيب الأوتار:

١ - شرارة ٢ - مجاوب ٣ - مساعد

٤ - متحرك ٥ - بومة ٦ - دبانة .

طريقة العزف:

يضع العازف الآلة على فخذه مستندةً إلى صدره وينبر عليها بمسواك «قطعة من قرن الجاموس»، حيث تمسك باليد اليمنى ويضع العازف يده اليسرى خلف الآلة ويعفق بأصابعه الأربع الأوتار الأربعة التي لا يريد استخراج أصواتها ويترك الوتر المراد سماعه طليقاً.

الطنبورة والزار:

من الملاحظ ارتباط آلة «الطنبورة» بالشعائر الطقسية التي تقام بغرض الشفاء وتهدئة الأرواح، ومثال ذلك ما يؤدى من قبل السكان السود في مدينة «البصرة» العراقية[١٠].

(١٠) شهر زاد قاسم حسن : «دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق»، مرجع سابق، ص١٤٨ .

وتشارك الطنبورة في طقس الزار، بمنطقة البحث، والذي قد يلجأ إليه البعض ممن يعتقدون في قدرة القائمين على الزار بطرد الأرواح الشريرة، التي قد تسكن أجساد بعض الآدميين.

وتشارك الطنبورة فيما يعرف بـ «الزار السوداني» بتكوين آلي من طبلتي برميل «أي مغطاة بغشاء جلدي من أسفل وأعلى»، إضافة إلى شخاشيخ «مراكش» ومنجور، وتختلف آلة الطنبورة المستخدمة في الزار عن الطنبورة النوبية في الحجم، فالطنبورة المستخدمة في

الزار أكبر حجماً، ولا يستطيع العازف العزف عليها وهو واقف أو وهو جالس على كرسى، ونظراً لكبر حجمها يستخدمها العازف وهو جالس على الأرض حيث توضع أمامه (بستله) مقلوبة وفوقها وسادتان صغيرتان يضع العازف فوقهما طرف آلته ويكون صندوقها المصوت جهة صدره ويمسك العازف الآلة بذراعه اليسرى كلها وأصابع يده اليسرى الخمس على الأوتار الخمسة ويكون العزف باليد اليمنى عن طريق نبر الخمسة أوتار فى نفس الوقت، ويخرج الصوت برفع الإصبع فى اليد اليسرى عن الوتر المراد سماعه .

ومن أشهر عازفى آلة الطنبورة فى الزار: إبراهيم بشير، محمد عبد الله، إبراهيم خلف، مسعد شكمه، محمد عبد الله كبه «الصفتى»، محمد الدمرداش، إبراهيم جمعة، عوض بلبل، السادات، والعربى شكمه، ومن مغنى الزار: أم السيد ليله، محمد صديق، العربى شكمه، ومن عمال الزار: أم محمد زوبه، أم سامى، عوض أبو حسين و فاروق البلوشى.

آلة السمسمية

آلة وترية شعبية مصرية، تشبه فى تركيبها آلة الطنبورة التى ظهرت مع العمال النوبيين الذين عملوا فى حفر قناة السويس، وموطنها الأصلى أسوان والنوبة، وانتشرت فى منطقة القناة وسيناء، وقد اختفى منها أسلوب الضبط الخماسى نظراً لاختلاف الخصائص الموسيقية لتلك المنطقة الجديدة، والتى تقوم على السلالم الكبيرة والصغيرة والمقامات العربية مما دعا إلى تعديل طريقة النبر عليها(١١) .

وتشير الدراسات إلى وجه الشبه الكبير بين آلتى السمسمية والطنبورة وآلة الكنارة التى ظهرت للمرة الأولى بمصر القديمة إبان عصر الدولة الوسطى، وانتشرت وعمّ استخدامها بشكل كبير فى عهد الدولة الحديثة.

«والكنارة تسمى باللغة المصرية القديمة «كنر»، واشتُقت منها التسمية العبرية «كنور»، ثم العربية «كنارة» أو «قيثارة»، وهى آلة وترية مصنوعة من الخشب تثبت أوتارها فى إطار خشبى قد يكون منتظم الأضلاع، وقد ظهرت هذه الآلة فى عهد الدولة الوسطى، وكان لها آنذاك خمسة أو ستة أوتار زيدت فى الدولة الحديثة إلى سبعة أوتار أحياناً»(١٢) .

وليس لأوتار هذه الآلة أوتاد أو مفاتيح تضبط ، بل تلف الأوتار على حلقات تنزلق على القضيب الأمامى من الإطار الذى يتركب من قضيبين جانبيين أحدهما أقصر من الآخر فى بعض الحالات، ويتم ضبط الآلة على النحو المطلوب بواسطة لف تلك الحلقات القماش بما عليها من أوتار.

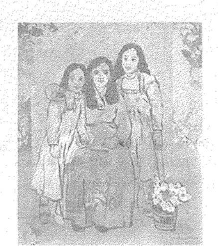
وقد استحدث مستخدمى آلة السمسمية فى منطقة البحث مفاتيح «ملاوى» لضبط الآلة فى حين ظلت آلة الطنبورة تضبط بالطريقة القديمة، كما كانت تضبط آلة الكنارة «حوى القماش».

تركيب الآلة :

تتكون الآلة من ثلاث قوائم خشبية على شكل المثلث، طول القائم الخشبى الواحد حوالى ٦٠ سم، ويسمى القائم الذى تشد عليه الأوتار بالعارضة أو الفرمان أو الحمالة، وهو

(١١) سمير يحيى الجمال «**تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها**»، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة تاريخ المصريين، رقم ١٥٠ ، القاهرة، ١٩٩٩ .

(١٢) فتحى عبد الهادى الصنفاوى «**الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة**»، مرجع سابق، ص١١١ .



مصنوع على شكل أسطوانى وبه ثقوب عدة اختلف عددها تبعاً لمراحل زمنية تتابعت على الآلة، وتدرجت أعداد هذه الثقوب من خمسة إلى ستة إلى ثمانية ثم إلى عشرة حتى وصل عدد الثقوب إلى اثنى عشرة ثقباً، ويثبت داخل هذه الثقوب المفاتيح أو ما يطلق عليه الملاوى أو الكالون، حيث تشد عليها الأوتار، ويخرج من طرفى العارضة الذراعان، أو ما يعرف كذلك بـ «المدادان»، والذى يكون أحدهما غالباً أقصر قليلاً من الآخر، ليثبتا على الصندوق المصوت «الطبق» وهو عبارة عن صندوق خشبى أو صحن من الصاج، ويشد عليه جلد رقيق، تعمل فيه فتحتان تساعدان على زيادة الرنين، ويتنوع هذا الجلد بين جلود الجمل والبقر والجاموس، وتفضل جلود أرجل الجمل حيث تنظف وهى طازجة ويقص منها لتستخدم كسيور للربط.

ويرتكز فوق الصندوق المصوت «كرسى» أو «فرسة»، وهى عبارة عن قطعة مستطيلة من الخشب تستخدم لرفع الأوتار، وتجهز أوتار السمسمية من سلك معدنى رفيع «سلك تليفون»، ويستخدم الآن سلك فرامل الدراجة نظراً لمتانته بالقياس لسلك التليفون، تلتقى جميعها أسفل الصندوق المصوت، وتمر الأوتار متباعدة عن بعضها البعض بنسب متساوية، حيث تمر فوق الكرسى وتنتهى إلى المفاتيح، وأوتار السمسمية متماثلة فى النوع والطول والسمك ويختلف الصوت الصادر عنها تبعاً لحجم الآلة من حيث طول ونوع الأوتار وحجم المصوت وكذلك تبعاً لعلية الضبط أو التسوية التى يجريها العازف، والذى يضرب على الأوتار بقطعة من الجلد.

وينسب أهل بور سعيد إلى أنفسهم فضل تطوير آلة السمسمية، وتحويل ضبط أوتارها من طريقة الحوى إلى طريقة المفاتيح، ويشير الرواة إلى أن ذلك جعل من سمسمية المفتاح سمسمية الحفلات، حيث الصوت الصادر عنها أكثر وضوحاً ولمعاناً وبهجة؛ مقارنة بسمسمية الحواية التى هى آلة للمخانة أو «الغرزة»، وهى تناسب المغنين كبار السن ذوى الأصوات الغليظة.

ويمكن القول إن السمسمية هى آلة للحياة والغناء المنطلق، فى حين ارتبطت الطنبورة بالزار وشعائره الطقوسية.

وقد كانت السمسمية فى فترة ما قبل التهجير تتكون غالباً من خمس أوتار تعرف لدى العازف بمسميات محددة نوردها كالتالى :

من أسفل إلى أعلى:

١ – البومة «غليظ».   ٢ – المواصل.   ٣ – الفاصل.

٤ – المجاوب، وهو يشارك فى جميع التنقلات.

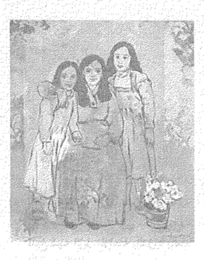
٥ – الشرارة (حاد).

ويورد رواة آخرون مسميات تختلف بعض الشيء، وهى كالتالى من أسفل إلى أعلى أيضا :

١ – البومة (غليظ) ٢ – المتحرك ٣ – المتكلم ٤ – المجاوب ٥ – الشرارة

وكذلك وردت أسماء أخرى كالتالى من أسفل إلى أعلى :

١ – الدبانة   ٢ – البوق   ٣ – المجاور   ٤ – الرداد   ٥ – الشرارة .



وقد لحق الآلة تطور أدى إلى زيادة عدد أوتارها زيادة وصلت إلى اثنى عشر وتراً، ولعل هذا ما حدا بالباحث لسؤال الرواة عن ماهية الأسماء التى يمكن أن تطلق على الأوتار بعد زيادتها العددية، مما جعل الرواة يشيرون إلى أن الآلة قد تغيرت إلى حد يجعلها تخرج عن سياق نسيجها الموسيقى، بل سياقها الوظيفى وبالتالى بات من الصعب إطلاق التسميات السالف ذكرها على أوتار الآلة.

ويبرر الرواة ما لحق بالآلة من تغير أدى إلى زيادة عدد أوتارها وكذلك تزويدها بكبسولة كمكبر للصوت، إلا أن هذا من شأنه استكمال أنغام السلم الموسيقى العربى حتى تستطيع الآلة مواكبة الأداء الموسيقى الراهن، ومصاحبة المغنين فيما يؤدونه من ألحان تقوم على مقامات الموسيقى العربية، كما هو المثال فى أغانى الضمة، كما أن إلحاق الآلة بمكبر للصوت ساعد فى التغلب على مشكلة ضعف صوت الآلة.

ضبط الآلة وتسويتها:

تسوى الآلة تسويات مختلفة من حيث طبقة الصوت التى تناسب صوت المؤدى، والتى غالباً ما كانت تنحصر فى الطبقات الحادة، ولا نستطيع تحديد القيمة الذبذبية للدرجة الأساس التى تتم وفقها عملية الضبط، التى تستخدم فى الموسيقى الفنية كما هو الحال فى الفرق التى تؤدى الموسيقى العربية التراثية، وما يعرف بالطبقة الكبيرة والصغيرة.

وقد تضبط الآلة بتسويتها بآلة الناى إذا تصادف مشاركتها فى الأداء، كما لاحظ الباحث أثناء عمله الميدانى، وقد تضبط الآلة تبعاً للمقام الموسيقى الذى صيغت منه الأغنية المراد أدائها، والتى غالباً ما تأتى صياغتها فى مقامات الراست والبياتى، وقد كانت الآلة تسوى فى إطار السلم الخماسى عندما كانت خماسية الأوتار.

طريقة العزف:

توضع الآلة على فخذ العازف، حال جلوسه مرتكزة على ضلع المداد، وتكون واجهة المصوت فى اتجاه يمين العازف، ويستخدم العازف أصابع يده اليسرى الخمس لكتم اهتزازات الأوتار، وعند الضرب بيده اليمنى بواسطة الريشة يترك العنان للوتر المراد اهتزازه لينطلق، وذلك بأن يرفع عنه الإصبع المخصص لإيقافه عن الاهتزاز، وقد يعزف على الآلة من الوضع وقوفاً حيث تعلق الآلة من ضلعها بواسطة حزام فى كتف العازف.

الصوت الصادر عن الآلة:

يختلف الصوت الصادر عن الآلة تبعاً لحجمها، وجودة الخامات المصنعة منها، وكذلك تبعاً لطريقة العزف عليها.

تزيين الآلة وتجميلها:

يميل الفنان الشعبى إلى تجميل آلته، حيث يعتبرها جزء منه، وقد يكون منحاه فى الحرص على تزيين الآلة وتجميلها مرده إلى أبعاد اعتقادية درء للحسد أو انطلاقاً مما عرف عن مشاركة الآلة قبل تطورها فى طقوس الزار.

ومن اللافت للنظر أن آلة «الكنارة»، قد اتخذت زخارف كثيرة فى حضارات الممالك القديمة، حيث ازدان جزؤها العلوى تارةً برأس حصان، وأخرى برأس إوزة أو بطة[١٣].

(١٣) فتحى عبد الهادى الصنفاوى «الموسيقى البدائية وموسيقى الحضارات القديمة»، مرجع سابق.

السمسمية فى رؤى عازفيها (السياق الشعبى) :

تحفل الرؤية الشعبية لآلة السمسمية بخصوصية تتناول الآلة فى إطار يغلب عليه الطابع الأسطورى، ويتجلى هذا فيما يروى عن قدوم الآلة، وعن شخص جالبها، وتتواتر الروايات عن أصل الآلة وقدومها إلى منطقة البحث، وما لحقها من تطور، سواء فى الصناعة أو مناسبات المشاركة.

وتذهب كل الروايات إلى أن الآلة قدمت إلى بورسعيد، بل إلى منطقة القناة بأسرها على يد رجل يدعى «عبد الله كبربر»، قدم إلى بورسعيد فى عشرينيات القرن الماضى، واستقر به المقام فى حى «المناخ»[١٤] وعلى مخانة «قهوة» حسن متولى، وقد اختفى «كبربر» إثر حرب ١٩٥٦، واحتراق حى المناخ، وتختلف الروايات فى وصف شخصية الرجل، فيذهب الكثيرون إلى أنه كان رقيق الحال ولا مهنة له إلا العزف على آلته التى قدم بها، والتى كانت قصعتها عبارة عن «لتر جاز صفيح»، كما أنها كانت ذات أوتار من السلك، وأنها كانت بدون مفاتيح، وكانت تضبط بحوى من القماش، ويشير بعض الرواة إلى أن أصل «كبربر» يعود إلى قبيلة عنترة بن شداد، وربما كانت تلك محاولة من الراوى لتعضيد الرأى القائل بأن أصل الآلة يعود إلى الجزيرة العربية، حيث يشير بعض الرواة إلى أن الجدادوه «أهل جده» هم الذين استنبطوا السمسمية من آلة الطنبورة ثم نقلها عنهم «كبربر» إلى السويس وبورسعيد[١٥]، كذلك يشير بعض الرواة إلى أن ما كان عليه وضع وشكل «عبد الله كبربر» قد أثر سلبياً على الآلة وعازفيها، حيث اعتبرت آلة للمتسولين والرُحَّل[١٦].

(١٤) تسمية لا علاقة لها بالطقس أو بحالة الجو ولكنها أطلقت على مكان كانت تنيخ فيه الإبل للراحة والتزود بالماء إبان حفر القناة.

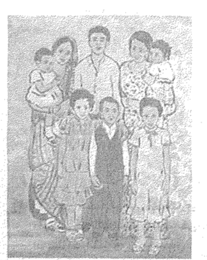
(١٥) الراوى حسن العشرى.

(١٦) الراوى عازف السمسمية محمد الشناوى.

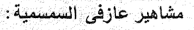
تطور آلة السمسمية :

بدأت الآلة كما أشرنا سلفًا بخمسة أوتار، كانت تضبط عن طريق حوى من القماش، حيث كان «كبربر» يعزف عليها فى مخانة «حسن متولى»، الذى تعلم العزف على يد «إبراهيم خلف» وليس على يد «كبربر»، وفى مرحلة سنية متأخرة وقد ادعى «حسن متولى» الذى كان يعزف الآلة قبل تحولها إلى المفاتيح، أنه أول من قام بعمل مفاتيح للآلة، وقد كان يعمل نجاراً، ومعظم العاملين فى البحر لديهم دراية بالنجارة وأدواتها.

وربما كانت فكرة إدخال المفاتيح تعود إلى «إبراهيم خلف»، الذى كان عازفًا ماهراً على آلتى الطنبورة والسمسمية، وكان عمه شيخ طنبورة ووالدته كانت تعرف الأتر وتعمل كودية زار، وقام بتنفيذها «حسن متولى»، ويؤكد الرواة أن المفاتيح كانت الإضافة المهمة التى أضافها أهل بورسعيد للآلة، فى حين أن زيادة الأوتار قد تمت فى الإسماعيلية أثناء فترة تهجير حرب ١٩٦٧.

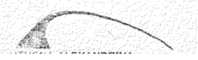


وفى الثمانينيات صنعت واستخدمت بعض الفرق الحجم الأكبر من آلة السمسمية، وبنفس العدد الكثير من الأوتار، وإن اختلفت فى كون كل أوتارها من النايلون، أطلق عليها البعض اسم الطنبورة، بل تصدرت الآلات المستخدمة فى مصاحبة فرقة اتخذت الاسم نفسه.



مشاهير عازفى السمسمية :

يمكن القول أن الجيل الأول لعازفى السمسمية فى ثلاثينيات القرن العشرين كان يتكون من : عبد الله كبربر- إبراهيم خلف - حسن متولى- إبراهيم بشير.



واشتهر من جيل الأربعينيات : أبو عزيزة، السعيد الأسود، أبو ياقوت ومحمدُ كسبه، الذى كان عازفاً وصانعاً للآلة، كما كان عازفاً لآلة الطنبورة أيضاً.

وقد كانت السمسمية فى هذه الفترة تؤدى موسيقى السلم الخماسى، ولم تكن تصاحبها آلة الطبلة، وإنما كانت تصاحب بالملاعق وزجاجتين وجرس حديد «مثلث»، ويذكر أن غفر السواحل ممن كان يطلق عليهم البرابرة أو السودانية كانوا يعزفون السمسمية، وقدُ قدمت فى تلك الفترة أغانٍ ذات صبغة سودانية حيث اشتهر بأدائها شخص يدعى «عبد النبى».

ويذكر الرواة من أغانى تلك الفترة :

- علشان جركو علشان جركيه.

- البمبو السودانى.

- اشتجنا والله اشتجنا.

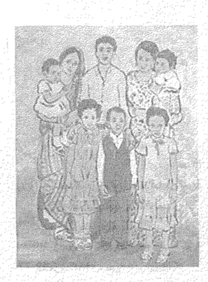
ويذكر بعد هذا الجيل، العازفون: محمد الأمريكانى، وكمال عضمه، وأبو الشحات، وممن عاصرهم وتعلم منهم فى تلك الفترة «الخمسينيات» السعيد الشحطور وابنه طلعت.

وقد ارتبطت أغانى السمسمية بأغان إعلامية، حيث تأثرت بأغانى أفلام إسماعيل يس، وكانت تؤدى بمصاحبة ثلاث طبل، وثلاثة رق، وجرس، وقد يشارك ناى أوعود أو كمانجه، وقد شاركت السمسمية فى المناسبات المختلفة إضافةً لكونها آلة للسمر، ففى الأفراح شاركت فيما كان يعرف بـ (الزفة الحنفى)، حيث كان يُؤتى بالعروس من بيت أبيها مشياً مع العريس، حتى بيت الزوجية.

فى هذه الفترة الزمنية ومع حرب ١٩٥٦، برزت أسماء كبيرة فى فن السمسمية التى أصبحت آلة مقاومة وطنية، خرجت السمسمية إلى الشارع، وذلك على يد محمد أبو يوسف الذى كان ريساً للضمة، وذلك بدكانه بشارعى أسوان والشرقية، حيث كان هذا الدكان منتدى للصحبجية، وكان يعزف على السلك «السمسمية» كمال عضمة، وقد ألف ولحن «محمد أبو يوسف» الكثير من الأغانى منها :

- فى بورسعيد الوطنية .. شباب مقاومة شعبية.

- فى بورسعيد شباب ورجال.. حاربوا جيش الاحتلال.



ومن أغنيات ٥٦ أيضاً، الأغنية الشهيرة «مورهاوس ليه بس جيت من لندن هنا واتعديت»، وهى من كلمات وألحان الدمرداش عبد السلام المعروف باسم «الداش»، وثمة أدوار أخرى للسمسمية واكبت حركة المقاومة الشعبية للعدوان الثلاثى فى ١٩٥٦، وكانت مجهولة المؤلف والملحن مثل :

- بحروف من نور وحروف من نار.. اكتب يا تاريخ مجد الأحرار.

كما واكبت السمسمية كفاح شعب بورسعيد فى حرب الاستنزاف وأثناء التهجير، وقد آثر بعض فنانى بورسعيد البقاء بالمدينة أثناء التهجير، فكانت السمسمية خير مسامر ومؤانس، ونُسجت على أوتارها أروع الألحان والأغانى الوطنية، حيث تكونت فرقة «شباب النصر» فى بورسعيد وضمّت : كامل عيد كامل، ومحمد الأمريكانى عازف السمسمية،



والراقص سعد كفته، وحمام، وفاروق الموجى، ومحمد دراز، والسيد عكاشة، وأحمد العجمى، وأحمد عكاشة، ومحمد الشريف، وحسن طعيمه، والسيد عيسى، ومحمد مكى، وطه نور، وفاروق البولاقى، وسيد أبو النصر قائد فرقة المقاومة الشعبية بالترسانة البحرية، وكانت هذه الفرقة تقدم عروضها بمعسكرات التهجير ومواقع الجيش.

وفى رأس البر حيث أكبر تجمع للمهاجرين بمحافظة دمياط، قامت فرقة «شباب المهجر»، التى أسسها وألف أغانيها إبراهيم البانى، وأنشدها فى مقاهى وتجمعات رأس البر، بمصاحبة محمد الشناوى «عازف السمسمية»، ومحمود أبو طالب «طبال»، وعبده الشناوى «مزهر»، وسيد عبد الحفيظ «مثلث»، وأحمد مصطفى (الكاستن) «ملاعق»، ومحمد الجمل «مغنى»، وكل من محمود الخولى ومحمد أبو زيد وصلاح توفيق والعربى البانى «مرددين».

ومن أدوار هذه الفرقة دور «فجر الرجوع»، الذى ألفه ولحنه «إبراهيم البانى» ١٩٧٠م :

فجر الرجوع أهو لاح روح يا دمع العيون

اطلع يا نور الصباح وافرد ضياك ع الغصون.

وفى المحلة الكبرى كون «رجب أبو حسن» وابنه حسن فرقه للسمسمية استقطبت حولها المهجرين من أبناء بورسعيد، بل كانت تجد استحساناً من أبناء تلك البلاد التى هُجروا إليها، وإضافةً إلى ذلك فقد التف المهجرون من أبناء بورسعيد حول آلة السمسمية فى جل الأماكن التى هجروا إليها، فشاركتهم فى التخفيف من آلامهم، وعبأت لديهم الأمل فى النصر، والعودة إلى مدينتهم الباسلة.

وهكذا ظلت السمسمية مواكبة لأفراح النصر فى أكتوبر ١٩٧٣، ومن أدوار هذه الفترة، من تأليف وألحان كامل عيد :

نصرك نادانى يا بلادى.. نصرك نادانى

خلانى اغنى يا بلادى.. أحلى الأغانى

ياما آسينا وياما طال الانتظار   ياما حلمنا بيوم الانتصار.

ومن عازفى السمسمية المعروفين فى فترتى الثمانينيات والتسعينيات، محمد الشناوى، وجمال فرج، و محمد السعيد شهيب وشهرته ميمى، ومحمود غندر.

السمسمية والرقص:

يشكل الرقص قناة تتيح الاتصال، ويتولد من خلالها التفاعل، حيث يمكن إلى حد كبير تعزيز فائدة الموسيقى فى التسلية والترفيه بالرقص، والاستجابة للموسيقى والاستغراق فيها بصورة واعية، يمكن تقويتها عند الأفراد بالحركة والرقص. ومن ثم، ففى مقدور الأفراد الذين يستجيبوا لتأثير الموسيقى الراقصة أن يتقدموا إلى ساحة الرقص، ليعبروا عن مشاعرهم مستخدمين ما يعرفونه من حركات للرقص، ولما كان الرقص والموسيقى يشتركان فى عناصر واحدة كالإيقاع، وأساليب التوقيت، والديناميكيات، وتدفق الطاقة، فإن أبنيتهما يمكن أن تندمج بحيث تجعل من الرقص بُعداً بصرياً للموسيقى والعكس بالعكس، ويمثل الغناء والرقص العنصرين الرئيسيين للحدث الموسيقى الكامل(١٧).

(١٧) ج. هـ. كوابينا نكيتا «**التفاعل من خلال الموسيقى**»، ت: أحمد رضا محمد رضا، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية ع ٥٣، مطبوعات اليونسكو، القاهرة، ١٩٨٣، ص٥٧.

ويصاحب الرقص احتفالات السمسمية، ويلاحظ تأثير البيئة البحرية والقنال فى النشاط الحركى لأهالى بورسعيد، حيث نجد رقصات تحاكى الأعمال التى يقومون بها فى حياتهم اليومية.

ومن الرقصات المشهورة رقصة البمبوطية، ورقصة أم الخلول، وهى من كلمات الريس داش وكامل عيد، وكان يرقص بالعصا «على فرج»، وحاكاه فى طريقته «حسن العشرى»، وأخذتها عنهما الفرقة القومية للفنون الشعبية.

ويعتمد اللعب بالعصا على الحركة السريعة ويحتاج إلى لياقة بدنية عالية، وخفة ورشاقة من الراقص.

ومن أشهر الراقصين : عباس ألوظه، وإمبابى عبد الله، وأحمد صبيح وشهرته أحمد كفته، وعلى فرج، وحسن العشرى، وفاروق البليسى الذى تعلم عن والده «إبراهيم البليسى» الذى كان راقصاً معروفاً فى احتفاليات الضمة، وإضافةً إلى اللعب بالعصا، كان هناك اللعب بالمطاوى، ويذكر الرواة أن الرقص كان يؤدى مرتجلاً، ولم تكن هناك أسماء محددة لما يؤدى من رقصات.

السمسمية والضمة:

دخلت آلة السمسمية على فن الضمة فى مرحلة متأخرة نسبيًا، ربما فى أواخر الخمسينيات، ومن الذين عزفوا السمسمية فى الضمة محمد الأمريكانى، وكمال عضمه وأبو الشحات، وقد أثر ازدهار فن السمسمية تأثيراً سلبيًا على فن الضمة حيث استقطب إليه الكثيرين، وتقلصت أدوار السماع «أدوار الضمة»، وذلك لميل الناس إلى الحركة والرقص، وكذلك لظهور مؤلفين وملحنين جدد لأغانى السمسمية بمعانيها السهلة والقريبة من ذوق وفهم المتلقى، وحرص هؤلاء المبدعون الجدد على إيصال أعمالهم ونشرها، بل يمكن القول إنه ربما كانت هناك حربٌ خفية بين أنصار الفنيين، ويمكن القول إن فن السمسمية هو ابن شرعى لفن الضمة، نَهلَ من فيض ألحانها واستلهم الكثير من تقاليدها، ويبدو هذا جليًا فى الألحان مجهولة المؤلف والملحن مثل دور السمسمية «كوانى الحب»، كما استفادت السمسمية مما كان يؤدى من أعمال فكاهية فى إطار فن الضمة، بل ونسجت على منوالها، كما أفادت الآلة نفسها من فن الضمة، حيث قادتها ألحان الضمة ذات النسيج اللحنى الثرى والمعتمد على المقامات العربية إلى زيادة الأوتار والمفاتيح حتى تكون ملائمة لمصاحبة أدوار الضمة.

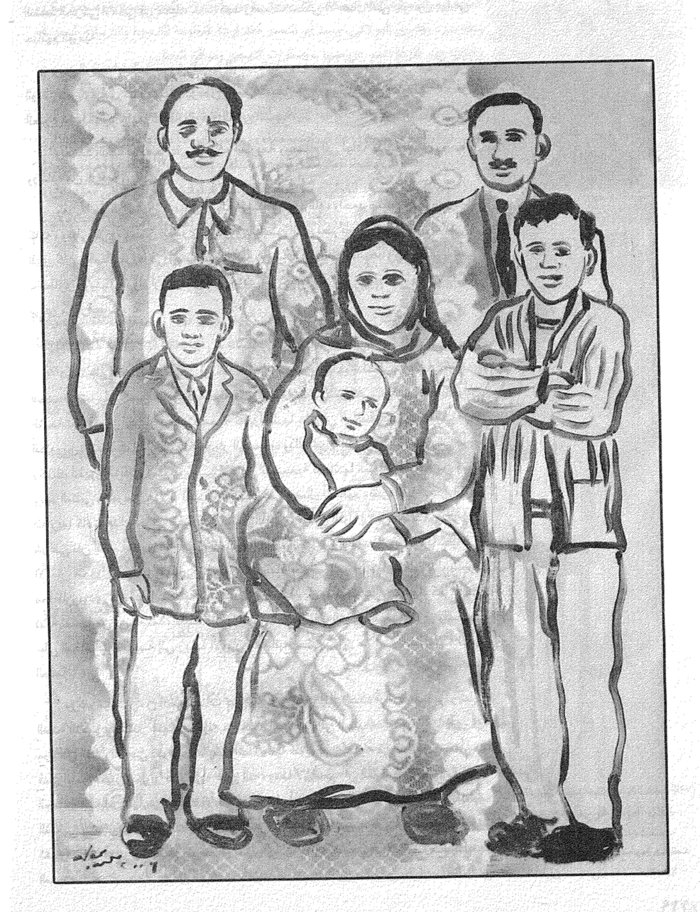
ورغم ما يثار من اعتراضات على تغير الآلة، وزيادة عدد أوتارها مما يؤثر على المُنتج النغمى الصادر عنها، وتحوله من السلم الخماسى إلى السلم السباعى، فإننا نرى أن من حق الفنان الشعبى تجريب أساليب وأشكال فنية سواءً فيما يبدعه من أعمال فنية، أو ما قد يراه من تغيير وتطوير قد يجريه على آلته، ومما لاشك فيه أن التجربة والزمن، وقوانين الجماعة الشعبية ذاتها هى المحك الأساسى فى بقاء أو اندثار تلك التجارب، وإذا كان العنصر الشعبى يتميز بالمرونة والتغير، فلا شك أن هذا يعكس مشروعية ما يعترى الآلة من تغيرات، لا نجد لها معطل أو مُطلق سوى إرادة الفنان الشعبى فى التكيف مع إبداعه المتجدد.

المصادر:

١ - الراوى السيد حسن أحمد عبد الله، وشهرته العربى شكمة.

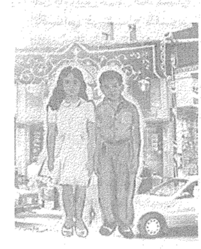
٢ - الراوى حسن العشرى.

٣ - الراوى عازف السمسمية محمد الشناوى.



الموسيقى وملكة الموسيقى

مآثر إبراهيم أبو عيش



مقدمة

تعتبر الموسيقى انعكاسًا للنظم السياسية والعقائد الدينية والمذاهب الفلسفية، وآلاتها تشهد على مدى تقدم المعرفة العلمية لدى الشعوب. وبالتالى، فهى تعين العلماء على فهم التاريخ بمثل اعتمادهم على التماثيل والمبانى والنقوش.

وآلة الهارب تعتبر من أقدم الآلات الوترية فى العالم القديم، وهى أول آلة وترية عرفتها مصر القديمة. والطريف أنه قد اشتق من اسمها لفظ «الفن» فى اللغة العربية. ومما يدعو للفخر أن هذه الآلة المصرية الأصل قد عاشت آلاف السنين حتى أصبحت فى الوقت الحالى ملكة الموسيقى دون منازع.

الموسيقى

تعتبر كتابات الفلاسفة اليونانيين وآرائهم عن الموسيقى هى أقدم المصادر الموسيقية وهذا لا يعنى أن كتاباتهم اتسمت بالأصالة؛ فكهنة المصريين القدماء قد سبقوا اليونانيين بوقت طويل وكانت لهم نفس الآراء غير أن الفضل يرجع لليونانيين فى أنهم قد سجلوا نظريات القدماء ونظموها وبذلك خلفوا تراثاً من الفلسفات الموسيقية القديمة. فقال الفلاسفة القدماء عن الموسيقى: «إنها صوت بقى من النطق ولم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان. فلما ظهر، عشقته النفس، وحنت إليه الروح، وارتاحت له الجوارح. وقالوا: الموسيقى حكمة عجزت النفس عن إظهارها فى الألفاظ المركبة فأظهرتها

فى الأصوات البسيطة، فلما أدركتها عشقتها فاسمعوا من النفس حديثها. وقال أفلاطون: الموسيقى معشوق النفس وهو منها فلا ينبغى أن يمنع العاشق من المعشوق. وزعم أهل الطب أن الصوت الحسن والنغم الصحيح يجرى فى الجسم ويسرى فى العروق فيصفو له الدم وتنقاد له النفس ويرتاح له القلب وتهتز له الجوارح وتخف الحركات»[١].

(١) جوليوس بورتنوى، ترجمة فؤاد زكريا، **الفيلسوف وفن الموسيقى**، القاهرة، ١٩٧٤، ١١-٢٣.

وكلمة موسيقى ترجع فى أصلها إلى اليونانية حينما اعتقدوا أن فن الموسيقى خلقته ربة الفن Musc، واعتبروا أن الموسيقى هى أعذب ما يتمتع به البشر وأنها تذهب عن الإنسان المعاناة. وقد روى هيرودوت أن المصريين كانوا يعتقدون أن ألحانهم الدينية لها أصل مقدس ونسبوها للربة إيزيس ولهذا لم يسمحوا بأية تجديدات ولم يقبلوا أنغاما أجنبية فى طقوسهم الدينية. وكان أفلاطون يمتدح موهبة المصريين فى خلق ألحان تسيطر على انفعالات الإنسان وتنقّى الروح. وقد استمر التمسك بالتقاليد حتى نشأة الكنيسة القبطية التى اشتهرت بشدة محافظتها على التمسك بطقوسها التى رتبت بعناية، ومن خصائص الكنيسة القبطية أنها الكنيسة الوحيدة التى ظلت كل هذه القرون محافظة على تقاليدها وهم يعتقدون فى هذه المحافظة كل مجدها وقوتها، فيقول القس منقريوس[٢]: «وإنى لأعتقد أن الكنيسة إذا بدأت فى تغيير شىء من طقوسها وتقاليدها يتطرق الوهن والضعف فى قوتها؛ لأن تغيير نظمنا والبعد عن تقاليدنا محاولة لإبدال ماضى أمتنا بماضى شعب آخر فإن لكل شعب تاريخ، وما استعارت أمة عادات غيرها إلا حورت كيانها وغيرته ولا دوام لروح الآباء والأجداد إلا بالتمسك بها»[٣].

(٢) كاهن كنيسة بلى مزار، وأستاذ علم الطقوس بالكلية الإكليريكية.

(٣) القس منقريوس عوض الله، **منارة الأقداس فى شرح طقوس الكنيسة القبطية والقداس**، بدون تاريخ، مقدمة الكتاب.

فيثاغورث منشئ علم الموسيقى عند اليونان ومؤسس مدرسة فلسفية، كان متبحراً فى الرياضيات، جاء إلى مصر فى القرن السادس ق.م، ودرس علوم الفراعنة وفلسفتها الموسيقية ثم عاد إلى اليونان ومعه بعض النظريات فى علم الصوت ومعتقدات أخلاقية محددة المعالم عن الموسيقى اكتسبها من كهنة المصريين القدماء، وأخذ يعلم تلاميذه أن الموسيقى هى نموذج أرضى لانسجام الأفلاك فى السماء. واعتبر أن السماوات تنبعث عنها موسيقى خلال حركة الأجرام السماوية؛ حيث تؤدى السرعة التى تتحرك بها إلى خروج أصوات منسجمة كأنها مجموعة غنائية تنشد فى السماء، وأن هذه الأصوات هى سلسلة تصدر من الأجرام السماوية مرتبطة بعضها ببعض كأنغام السلم الموسيقى. ولما كانت الحركة تقترن بالصوت فإن الصوت الصادر من النجوم المتحركة يتناسب مع حجمها وسرعتها. واعتبر أن المسافات بين الكواكب وأفلاك النجوم تطابق رياضياً المسافات بين الأصوات الثمانية فى السلم الموسيقى.

الموسيقى هى الفن الوحيد الذى يجمع بين العلم والفن فى وقت واحد؛ فقوانين الرياضيات أساس للفن الموسيقى وكذلك القواعد الفيزيائية لعلم الصوت. وقد استطاع فيثاغورث أن يكتشف قرار وجواب السلم الموسيقى، ثم استنبط المسافات الواقعة بينهما عن طريق سلسلة فريدة من التجارب طبق فيها المعرفة التى كان قد جمعها فى أسفاره، على أفكار خصبة ابتدعها هو ذاته[٤].

(٤) جوليوس بورتنوى، **مرجع سابق**.

أما القواعد الفيزيائية الحديثة لعلم الصوت، فهى تكشف لنا أن الأصوات والنغمات تحدث نتيجةً لاهتزازات الأجسام المرنة اهتزازات منتظمة وبسرعة معينة، وتقل سرعة هذه الاهتزازات بسبب جاذبية الأرض ومقاومة الهواء إلى أن تتوقف الحركة نهائياً. وحركة

الجسم المهتز يسمى اهتزازة أو ذبذبة، أما المسافة الواحدة التى يقطعها الجسم المهتز، فتسمى سعة الاهتزازة، وعدد الاهتزازات الكاملة التى يحدثها الجسم المهتز فى الثانية الواحدة يسمى التردد. وكلما زاد عدد الاهتزازات أو الذبذبات التى يحدثها الجسم المهتز فى الثانية الواحدة، زاد التردد وزاد الصوت الناجم عن هذه الاهتزازات حدة. وعلى العكس، كلما قل عدد الاهتزازات أو الذبذبات فى الثانية الواحدة، قل التردد وزاد الصوت الناجم عنها غلظا. وهناك حد أدنى للاهتزازات التى يمكن أن تدركها الأذن البشرية وقدرها ست عشرة اهتزازة أو ذبذبة فى الثانية الواحدة، فإذا انخفضت ذبذبات الجسم المهتز عن هذا القدر، فإن الأذن البشرية لا تدرك الأصوات الناجمة عن حركته. وكذلك قدر الحد الأعلى للاهتزازات التى يمكن أن تدركها الأذن بحوالى عشرين ألف اهتزازة فى الثانية، وبين هذين الحدين يتألف من الاهتزازات ما لا يحصى من الأصوات (تستطيع حاسة السمع عند الكلاب أن تدرك أصواتاً لاتستطيع الأذن البشرية سماعها إطلاقًا) غير أن هذا العدد الكبير من تلك الأصوات ليس كله أصواتاً موسيقية إذ لاتستسيغ الأذن منها إلا ما كان عدد اهتزازاته محصوراً بين أربعين ذبذبة وأربعة آلاف ذبذبة فى الثانية. وتنحصر هذه الأصوات حسب الاصطلاح الموسيقى فى سبعة دواوين (أوكتاف) من دو إلى دو. وقد اصطلح علماء الموسيقى على انتخاب صوت معين من بين هذه الكثرة من الأصوات الموسيقية، ليكون معياراً تقاس بالنسبة إليه درجات الأصوات الأخرى. هذا المعيار الصوتى هو نغمة «لا» فى الديوان الأوسط وعدد ذبذباتها ٤٤٠ ذبذبة فى الثانية.

«هناك كذلك ما يسمى درجة الصوت وشدته ونوعه؛ فالدرجة هى الخاصية التى تميز بها الأذن بين الأصوات من حيث الحدة والغلظة، ودرجة الصوت تتوقف على تردده أى على عدد ذبذباته فى الثانية. والشدة هى الخاصية التى تميز بين الأصوات من حيث القوة والضعف. أما النوع، فهو الخاصية التى تميز بها الأذن بين الأصوات المتفقة فى الدرجة والمتساوية فى الشدة، ولكنها صادرة من مصدرين مختلفين كالتمييز بين صوت من العود وآخر من الهارب برغم اتفاقهما فى الدرجة والشدة، وكذلك التمييز بين صوت شخص وآخر[٥]».

(٥) محمود أحمد الحفنى، **علم الآلات الموسيقية**، القاهرة، ١٩٨٧، ٤١-٤٤.

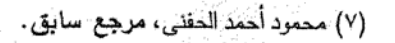
والبحث فى موسيقى القدماء هو بحث مثير يمر الباحث فيه بمراحل عدة، حيث يبدأ بتحديد المبادئ الصوتية للفترة موضوع البحث ويكون دليله فى ذلك الآلات الموسيقية التى تكشف عنها الحفائر، أو ربما يكون هناك بعض الوثائق التاريخية تدله على النسب والمبادئ التى كانت مستخدمة فى ذلك الوقت. بعد ذلك يحاول البحث عن أمثلة فعلية لموسيقى هذه الفترة، ثم محاولة عزفها على آلات حديثة أو قديمة أعيد ترميمها. وحتى الآن لم يعثر على وثيقة للتدوين الموسيقى عند قدماء المصريين. «وقد استخدم بعض علماء الآثار الموسيقية منهجهم هذا فى حل كثير من المشكلات المتعلقة بالموسيقى الأوروبية فى العصر الوسيط وعصر النهضة، كذلك ما قام به العالم «فريتز كوتنر» لتحديد طبيعة الألحان التى كانت تعزف بالفعل فى العصر اليونانى القديم؛ ذلك لأن كثير من الكتب العلمية التى خلفها اليونانيون القدماء كانت تصف السلالم الموسيقية المتعددة التى ابتكرها الموسيقيون فى ذلك العصر ولا سيما بين القرن الخامس والأول ق.م، فقام بضبط آلات حديثة تبعاً للمبادئ الرياضية التى حددتها المراجع القديمة. ثم تناول المدونات القليلة التى وصلت من العصر

اليونانى القديم وقام بالعزف على هذه الآلات، وكانت النتيجة المدهشة أن الموسيقى الناتجة شرقية بكل معانى الكلمة، أى إنها تنتمى للنمط السائد فى الشرق الأوسط والأجزاء الغربية من قارة آسيا، فكانت هذه النتيجة متمشية مع نتائج سبق أن توصل إليها العلماء بشأن علوم وفنون أخرى، كان اليونانيون فيها مدينين للمصادر الشرقية القديمة. وهكذا أكد «كوتنر» الحقيقة المهمة وهى أن الموسيقى اليونانية قد خضعت خضوعاً واضحاً لمؤثرات قوية امتدت من الشرق الأوسط إلى كل الأقاليم اليونانية»(٦).

(٦) فؤاد زكريا، مع الموسيقى، القاهرة، ١٠١-١١١.

نشأة الآلات الموسيقية

تعتبر الآلات الموسيقية مرجعًا تاريخيًا مهمًا لأنها تعكس مدى تطور الحضارات والشعوب. وكانت البداية حينما استخدم الإنسان الأصوات البشرية ثم الضوضاء التى يحدثها عند التصويت فى القواقع المائية أو العظام المجوفة. وقد لجأ الإنسان لذلك ليقى نفسه من بعض مظاهر الطبيعة التى يرهبها كالموت أو إبعاد الحيوانات المفترسة أو طرد الأرواح الشريرة أو لعلاج الأمراض، وأحياناً بغرض التقرب من مظاهر الطبيعة الخيرة لوفرة المحصول وهطول الأمطار أو للتعبير عن الفرح والسعادة. فأعضاء الجسم الإنسانى أقدم الآلات الموسيقية حينما استخدم يديه فى التصفيق ورجليه فى الدق. ثم بدأ يصنع الآلات التى تحاكى أعضاء جسده كالأيدى المصفقة والمقارع والشخاشيخ التى أصبحت الآلات الإيقاعية فيما بعد، ثم اهتدى لآلات النفخ. أما الآلات الوترية، فهى آخر ما اهتدى إليه وقد صنعت فى البداية من الأغصان المرنة، ثم أضاف إليها وتراً خارجيًا موضوعًا على صندوق مصوت مما هو متوفر لديه فى الطبيعة كثمار جوز الهند أو القرع أو ظهر السلحفاة، ثم اهتدى إلى العفق بالأصابع على الأوتار فى مواضع مختلفة ليستخرج من الوتر الواحد أصواتاً متعددة. والصندوق المصوت يصنع عادةً من الخشب يحبس فيه حجم معين من الهواء متصل بالهواء الخارجى عن طريق فتحة فى وجه الصندوق. واختلاف شكل صناديق الصوت وطريقة مد الأوتار عليها ينشأ عنه تنوع أصوات الآلات الوترية. «وفائدة الصناديق المصوتة تضخيم الأصوات الصادرة من اهتزاز الأوتار؛ فإذا طرقنا شوكة رنانة واستمعنا إلى صوتها وجدناه خافتاً ضعيفًا، وإذا جعلنا مقبضها يلامس جسماً كالمنضدة أو صندوق آلة موسيقية فإن الصوت يزداد شدة ووضوحاً، وتفسير ذلك أن فرع الشوكة الرنانة الذى يهتز وحده دون أن يمس جسمًا آخر لا يؤثر إلا على كمية ضئيلة من الهواء، أما فى حالة وضع مقبض الشوكة على جسم آخر، فإن سطح هذا الجسم يهتز هو الآخر متأثراً باهتزاز الشوكة الرنانة، فيؤثر بدوره على اهتزاز كمية كبيرة من الهواء فيسمع الصوت شديداً واضحًا ويسمى اهتزاز هذا الجسم المصوت «الاهتزاز التأثرى أو القسرى» وهو ما يحدث فى اهتزاز الصناديق المصوتة للآلات الموسيقية»(٧).

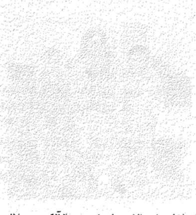


(٧) محمود أحمد الحفنى، مرجع سابق.

ملكة الموسيقى

«الهارب» آلة موسيقية مهيبة، صوتها له سحر الماضى، وهيئتها مقدسة ذات جلال وبهاء، يقولون عنها ملكة الموسيقى. تلك الآلة المبهرة تقام لها المهرجانات فى أماكن كثيرة من العالم فى إنجلترا وفرنسا على وجه الخصوص. فهناك ملتقى الهارب السلتى (٨)ciltique حيث عقدت أول مسابقة عالمية للعزف على آلة الهارب عام ١٩٨٤ فى مدينة Dinan ومنذ عام ١٩٨٩ أنشئت منظمة «C. R. I. H. C».

(٨) السلتية: سلالة من عرق هندى أوروبى قطنت فيما مضى أجزاءً واسعة من أوروبا الغربية.



لتنظيم مسابقات وأنشطة Le Comite des Rencontres International de Harpes Celtique ثقافية متعلقة بآلة الهارب فى شهر يوليو من كل عام. يحرص على حضور هذا الملتقى الشركات العالمية لصناعة هذه الآلة، وعازفو آلة الهارب، والأساتذة والمؤلفون الموسيقيون وحتى المتدربون من شباب العازفين. هذا الملتقى يرجع الفضل فيه لشخص يدعى Myrd-hin ولد فى شمال بريطانيا من عائلة يرجع الفضل لها فى إحياء آلة الهارب السلتيك فى بريطانيا، وقد حاز إعجاب الناس حينما عزف منفرداً أو بمصاحبة فرقة ثلاثية، وقام بالعزف فى فرنسا وبلاد أخرى كثيرة منذ عام ١٩٧٠. فى التسعينيات كونت إحدى السيدات فرقة مكونة من أربع آلات هارب محمولة عرفوا باسم مجموعة Orphea ولاقى هذا الفريق نجاحاً وشعبية سريعة(٩). وفى عام ١٩٩٥، اختيرت مدينة Arles فى فرنسا للاحتفال بيوم الهارب للتعريف بهذه الآلة ولنشر ثقافتها، وبمرور الوقت أصبح يوم آرل للهارب حدثاً موسيقياً عالمياً فى أكتوبر من كل عام حيث يتجمع فيه عازفو الهارب على مستوى العالم حيث يضم حوالى ثلاثمائة عازف من الشباب ويستمر المهرجان خمسة أيام ويلقى شعبية متزايدة عاماً بعد عام؛ لروعة هذه الآلة وسحرها الكامن فى جذور التاريخ.

(٩) يمكن الاستماع لصوت الآلة من خلال موقع http://www.wingedharper.com

فمنذ ٢٥٠٠ سنة ظهر فى بريطانيا عازف الهارب الذى يعزف وهو يتغنى بالشعر الملحمى، وفى القرون الوسطى ظهرت آلة الهارب الصغيرة المثلثة. وكانت هذه الآلة قد عرفت عصرها الذهبى فى أيرلندا حينما استخدمها الشعراء مصاحبةً لشعرهم سواء مغنى أو متلقى.



ثم انتشرت هذه الآلة فى كل أوروبا فى عصر الملك «آرثر» والملك «تريستان». وفى القرن السابع عشر صاحبت هذه الآلة الرهبان فى كنائس أوروبا، وفى القرن الثامن عشر جاء أحد صناع هذه الآلة وكان استرالى الجنسية وأضاف إلى تلك الآلة حركة ميكانيكية مكونة من سبع بدالات ومعلق للمفاتيح فأصبحت الآلة تؤدى النصف تون، ومن هنا كان الميلاد الثانى لهذه الآلة الكلاسيكية فى أوروبا، وكانت هذه الخطوة الأخيرة عام ١٨١٠ على يد Sebastien Erard فى باريس حيث اتخذت شكلها النهائى أى الهارب الأوركسترالى الحديث، بينما استمر الهارب السلتيك ذو الأوتار المصنوعة سواء من أمعاء الحيوانات أو الأوتار المعدنية.

ويبقى الميلاد الأول لهذه الآلة على يد قدماء المصريين الذين كانوا أول من اكتشف خروج الصوت من جسم خشبى مجوف وهم أول من ابتكر الآلات الموسيقية بأنواعها المختلفة.

الهارب فى مصر القديمة

أطلق المصريون القدماء عليها لفظ(١٠) bnt

وعند مقابلة هذه الكلمة بالعربية فربما أن حرف الباء قُلب فاء، وبذلك يمكن أن تنطق فن(١١) بكسر الفاء بمعنى الغصن، وإذا قرأت الفنة بضم الفاء، والفناء أى كثيرة الأفنان أى الأغصان. وإذا قرأت فن فجمعها أفنان وفنون؛ فهو تطبيق الفنان معارفه على ما يتناوله من صور الطبيعة فيرتفع به إلى مثل أعلى تحقيقاً لفكرة أو عاطفة يقصد بها التعبير عن الجمال الأكمل تلذيذاً للعقل والقلب. وهى الفنون الجميلة التى موضوعها تمثيل الجمال كالموسيقى والتصوير والشعر وفن البناء والرقص.

(١٠) Gardiner, Ancient Egyptian Grammer, 534, 564, 614, 603.

(١١) معجم اللغة العربية، **المنجد فى اللغة والأعلام**، باب الفاء وباب الصاد، بيروت، ١٩٨٦.



وأطلقوا عليها أيضا اسم d3d3t 𓆓𓂧𓆓𓂧𓏏 (انظر هامش رقم ١٢) ويمقابلتها أيضًا باللغة العربية فربما كانت تقرأ ضأضأ وضوضأ وضوضى بمعنى أصوات الناس فى الحرب، ضوضاء. وإذا قرأت ضجاجاً وضجاجاً بضم الضاد، وضجيجاً؛ فهى بمعنى صاح، والضجة أى الصياح والجلبة والضجاج الكثير الصياح (انظر هامش رقم ١٣).

يطلق عليها أحيانا لفظ (جنك) وهى كلمة فارسية، عرفها قدماء المصريين منذ الأسرة الأولى وهى أقدم الآلات الوترية عندهم، بل كانت هى الآلة الوترية الوحيدة التى عرفتها الدولة القديمة واتخذتها أحد العناصر الثلاثة الأساسية التى تتألف منها الفرقة الموسيقية حينذاك وهى المغنى، وعازف الهارب، وعازف الناى.

وآلة الهارب تتألف منذ البداية من ثلاثة أجزاء رئيسية هى الصندوق المصوت والرقبة والأوتار. وهى تختلف عن سائر الآلات الوترية فى أن أوتارها تنزل عمودية على صندوقها المصوت، بينما فى باقى الآلات الوترية تكون موازية للصندوق. وتطورت هذه الآلة عند قدماء المصريين فكبر حجمها وزاد عدد أوتارها حتى تراوح بين تسعة وأربعة عشر وتراً وبلغ فى بعض الأحيان تسعة عشر وزيادة.

ولما كثر عدد الأوتار وخيف اللبس عند استعمالها صنعت المفاتيح «الأوتاد» التى تثبت فيها الأوتار.

وأرقى ما وصلت إليه صناعة هذه الآلة فى الأسرة العشرين يشهد بهذا نقش مقبرة رمسيس الثالث kv11 وهما أكبر حجماً من الإنسان، غنيتان بالزخارف؛ ينتهى رأس واحدة منهما برأس أبى الهول يعلوه التاج الملكى المزدوج وينتهى رأس الثانية برأس أحد الآلهة يعلوه تاج الوجه البحرى[١٢]. وهذه المقبرة التى انبهر بها الرحالة والباحثون منذ القرن الثامن عشر بسبب منظر الكاهن العازف على آلة الهارب لدرجة أن أحدهم ويدعى Bruce قام بنسخها ونشرها فى عام ١٧٩٠. استخدم الهارب فى المعابد وفى الولائم والحفلات الدنيوية والجنائزية وأثناء الحياة اليومية. ففى صالة الأعمدة بمعبد مدينة هابو بالبر الغربى بطيبة حيث تقام مقاصير الآلهة والآلهات كانت وسيلة الوصول لهذا الجزء من المعبد عن طريق سيطرة صارمة فى العصور القديمة. فعلى جانبى المدخل نجد مناظر تمثل رمسيس الثالث وزوجته الملكة غير المعروفة وتحذير لكل من يدخل دون تطهر، ففى هذا المكان المقدس من المعبد يهدى الملك الأشياء الثمينة للمعبد، وهذا واضح من نقوش هذه الحجرات والخاصة بالإله آمون. هناك منظر يمثل رمسيس الثالث يقدم قرباناً عبارة عن أكوام من الذهب واللازورد والتركواز وأشكال مختلفة ومتعددة من الصناديق الكبيرة لحفظ النفائس وسبائك لمعادن ثمينة بما فيها النحاس والذهب، ومجموعة متنوعة من الأثاث من بينها مقصورة ضخمة وآلة هارب منحنى مقدمة للإله آمون رع وموت، حيث عرف عن رمسيس الثالث عطاؤه ببذخ للآلهة طوال فترة حكمه. ووجود الهارب وسط هذه النفائس يعنى مكانة هذه الآلة وارتفاع قدرها[١٣]. فكانت مزينة برأس ملكى ومزخرفة حتى يمكن للفرعون أن يهديها للإله.

كذلك، فإن المصريين قد استحوذت عليهم فكرة الحياة بعد الموت، وكان هذا هو العنصر الجوهرى فى عقائدهم الجنائزية؛ فقد كان البعث مرحلة من مراحل الوجود فى العالم الآخر، ولهذا، كانت الاحتفالات التى تؤدى فى بيت الولادة Mammisi بالمعابد المصرية هى

(١٢) Nicholas Reeves-Richard H. Wilkinson, The Complete Valley of The Kings, Egypt 1996, 53, 64, 159-160.

(١٣) William J. Murnane, United With Eternity A Concise Guid to The Monuments of Nedinet Habu, 1980, 47.

جزء من العبادات الرسمية والطقوس حيث يتحد الإنسان مع الإله. عامة الشعب لهم أن يتمتعوا بالمشاركة فى تلك المناسبة بالطقوس والتراتيل التى كانت تؤدّى بمصاحبة تلك الآلة ما يؤكد هذا هو دور الإله (بس) حامى الأمهات أثناء الولادة والذى كان يظهر على هيئة عـــازف(١٤)، فهو إله الموسيقى الذى يطرد الأرواح الشريرة؛ فكان يظهر برمز الحماية السكين للدفاع والآلات الموسيقية لطرد الأرواح الشريرة(١٥). استُخدم الهارب المنحنى ليس فقط فى بيت الولادة بالمعبد؛ وإنما كان يصاحب التراتيل والدعوات للآلهة الآخرين، فهناك ترنيمة معبد موت بالكرنك حيث ظهر عازف الهارب يعزف بمصاحبة آلة الطنبور والاثنين يتبعان خطوات الملك بطليموس الثانى الذى يهدى إلى الآلهة (موت السيسترزم) وكذلك (الإلهة سخمت المعبودة) فى نفس المكان. أوزيريس أيضاً المعروف بإله الموت إلا أنه يفرح ويحب ومغرم بالموسيقى والرقص. كافة الأعضاء الرئيسية لمجمع الآلهة المصرية لديهم صلة وثيقة ودقيقة بالموسيقى، كانت هناك الإلهة (مريت) التى اعتبرت تجسيداً للموسيقى برغم أنها لم يتعبد لها الناس بعينها، لكنها كانت تظهر موسيقى المصريين مفعمة بالحيوية حيث كانت مهمتها العظيمة هى ترسيخ مبادئ معينة من خلال أغنياتها وإيماءاتها. كذلك كانت (حتحور) الإلهة الذهبية التى يتعبد لها المحبون ويرتلون صلواتهم لها لأنها كانت ربة الرقص والموسيـقى ابنة إله الشمس (رع) فهى إلاهة الحب وهى المساعدة فى الولادات الإلهية الملكية(١٦). أعد (جون سانت ف. جارنو) دراسة شيقة عن فكرة القرابين الموسيقية عند قدماء المصريين، حيث قدم الدليل على أن المصريين لديهم اعتقاد خاص بالموسيقى يماثل ما كان عند الغرب فى القرون الوسطى، فإذا كان العازف ليس له الحق فى التقرب إلى معبوده كان يقدم لحناً مرتلاً مصاحباً بالآلة الموسيقية وهذا يعنى عند المصرى القديم شرفاً ومكانة فظهرت بوضوح فكرة السمو التى أرادوها للموسيقى بصفة عامة ثم وحى الآلهة للفن بصفة خاصة. وقد أحصى (سانت فار) مجموعة من الأمثلة مضافًا إليها ما تم جمعه من جبانات الجيزة وسقارة وطيبة. فهو يرى أن عازفى الهارب والمغنين بمصاحبة هذه الآلة الذين كانوا يمثلون بعيون مغلقة كانت تزين مقابض آلاتهم الموسيقية بشكل حيوان ورأس على هيئة الصقر، وهناك بعض التراتيل ذات جمال نادر حيث يبدأ الإنشاد على شرف (حتحور) ربة الحب والموسيقى المقدسة الدينية وابنها (ايحى) رب آلة الجنك والصلاصل المقدسة. وكان قد اكتشف بعض الصلاصل مقدمة كنذور للإله (سوبك)، ولوحتين من مجموعة (جورج ميخاليدس)، القاهرة، تحمل هذا النقش «قرابين إلاهية لمجد هيرموبوليس مقدمة لتحوت مكتشف الكتابة وواهب الصوت للوجود. ولنفس غرض القرابين الموسيقية كانت الصنج المصنوعة من العاج المستخرج من فرس النهر مغلّفة كالمومياء وموضوعة بإجلال فى تابوت صغير اكتشفت فى تل العمارنة من عهد أمنحتب الرابع إخناتون. وعثر فى عدة مقابر لعازفين على عدد من الآلات الموسيقية فى حالة حفظ تام وموضوعة بكل اهتمام وعناية بجوار الجثمان لتخدم فى العالم الآخر أصحابها القدامى(١٧). ولما جـاءت البشارة المسيحية وانتشرت العقيدة المسيحية عن طريق القديس مرقس الرسول، جاءت تلك العقيدة فى نصوص فقط ولم تكن تصاحبها أية ألحان موسيقية؛ لذا قام المصريون معتنقو العقيدة الجديدة بأداء النصوص الجديدة بالألحان الدينية التى ورثوها عن أجدادهم، وأغلب الظن أن الألحان القبطية هى ذاتها الألحان الدينية الفرعونية القديمة. وبالنسبة للآلات الموسيقية فى الكنائس، فكانت قاصرة على المزمار والناقوس كما ذكر فى الكتاب المقدس

(١٤) Lise Maniche, Music and Musicians in Ancient Egypt, 1991, 57, 68.

(١٥) Manfred Lurker, The Gods and Symbols of Ancient Egypt, 1984, 32-33.

(١٦) مرجع سابق، Lise Manich, 66-67.

(١٧) Hans Hikmann, 45 Siecles de musique dans I' Egypte ancienne, 8,22.

العهد القديم «سبحوه بالمزمار والناقوس»، ولكن الأقباط كانوا ولا يزالون يفضلون أن تؤدى التراتيل بدون آلات لتكون فى مناخ روحانى وقور بعيداً عن ضجيج الآلات الموسيقية، ولإتاحة الفرصة للجميع للعبادة دون أن تقتصر على الموسيقيين فقط(١٨). وهذا فى الغالب من الأسباب المباشرة وراء اختفاء الهارب من الحياة الدينية فى مصر وذلك حتى لا يتأثر المصريون الذين دخلوا فى الدين الجديد بالطقوس التى كانت تؤدى سابقاً فى المعابد المصرية وخاصة أنهم احتفظوا بالألحان ورتبوا عليها دينهم الجديد.

ومن الأشكال المختلفة التى مرت بها آلة الهارب منذ الدولة القديمة يتضح ما أولاه الموسيقى المصرى لهذه الآلة من عناية، فكما شاركت فى الموسيقى الدينية كانت كذلك فى منازل كبار القوم حيث كان عازفو الهارب جزءاً من حياة النبلاء اليومية، ولم يكن العزف فى ذلك الوقت كوظيفة أو عمل يعود على صاحبه بفائدة مادية؛ وإنما فن للمتعة وللتسرية عن العمال والفلاحين. وفى الدولة الوسطى، أصبحت وظيفة عازف الهارب جنائزية؛ حيث يظهر فى مناظر موائد القرابين، وفى اللوحات الجنائزية الخاصة، وفى المقابر. فهناك منظر على الجدار الشمالى من مقبرة سنبى فى مير يظهر فيه صاحب المقبرة فى هيئة ضخمة وهو جالس وعند قدمه تجلس زوجته ممسكة بزهرة اللوتس ويدها اليسرى تعانق ساقه بينما تنظر إليه وهما يشهدان حفلة موسيقية لفرقة مكونة من عازف ناى، وهارب، ومغنى واضعاً يده على رأسه والأخرى يشير بها، ونلاحظ أن عازف الهارب والمغنى مكفوفان، وقد أجاد الفنان فى تصوير وجهيهما، وربما أنهما كانا يستخدمان فى الحريم؛ لأنهما لن يستطيعا رؤية السيدات من أهل المنزل وهذا يبدو من المنظر فنجد عازف الناى المبصر يعطى ظهره للسيدة. ولكن الرأى الغالب أن المصريين القدماء قد استفادوا من المكفوفين فى هذا المجال لقوة تركيزهم، وسرعة حفظهم، وحتى لا يشكلون بطالة فى المجتمع، إلا أنه لم يظهر أى منظر به عازفة كفيفة، كذلك ندرة وجود عازف أعمى يعزف على آلة أخرى غير الهارب وما يلفت الانتباه أن الآلة التى يستخدمها العازف الكفيف لابد وأن تزيّن مقابضها برأس الإله «حورس» كأنما هو الذى يقودهم ويوحى إليهم بما يتغنون به(١٩). كان «رايا» كبير مغنيين «بتاح» فى الأسرة التاسعة عشرة، وعلى جدران مقبرته يظهر بشكله الكامل وعينيه الطبيعيتين ولكنه حينما صور وهو يعزف على آلة الهارب وبينما هو يغنى للإله نجد شيئاً ما قد حدث لعينيه فهو يظهر هنا كفيفاً حينما يكون فى حضرة الإله. وعلى هذا لا نستطيع أن نعتبر جميع حالات العازفين المكفوفين أنها حقيقة سواء كان عازفاً لخدمة الإله أو للتسلية للناس العاديين(٢٠). وفى العصر الرومانى - وإن افتقر إلى الأصالة - إلا أنه كان حافلاً بالنشاط فى ميدان الموسيقى، فقد كانت الأسر الراقية تدرج الموسيقى ضمن برامج التعليم الثقافى مع البلاغة والهندسة والرياضيات. وكان من مظاهر الروح العصرية أن تتعلم سيدات الطبقة الراقية العزف على الهارب والجيتار، وعندما شاعت هاتان الآلتان بين الطبقات الدنيا قررت سيدات الطبقة العليا التماس أنواع أخرى من الترفيه الموسيقى حتى يتميزن عن عامة الناس فاستأجرن الموسيقيين اليونانيين المتجولين ليغنوا ويعزفوا لهن(٢١).

وهكذا انتقلت الآلة إلى أوروبا وانتشرت هناك، بينما توارت واختفت عند المصريين حتى نسيها أهلها ومبدعوها فلم يعد لها طلب بينهم سواء فى الحياة الدينية أو اليومية.

أناشيد الهارب

الطابع الأصيل لموسيقى الشعوب أساسه الغناء الذى يعتمد على لغة ولهجة الشعب ثم الجملة اللحنية التى تتفق مع الغرض من تأليفها، وهذه وتلك ترتكزان على مبادئ عامة

(١٨) عادل كامل، **الموسيقى القبطية بين الأصالة والمعاصرة**، أسبوع القبطيات السادس، القاهرة ١٩٩٦، ١٥٢-١٦١.

(١٩) **مرجع سابق**، H. Hickmann

(٢٠) **مرجع سابق**، Lise Manniche, 101

(٢١) جوليوس بورنتوى، **مرجع سابق**.

وأصول تساعد الفنان على التعبير عن المعانى والأحاسيس، وبالتأكيد كان تأثير الطبيعة مباشراً كصوت البحر وأصوات الحيوانات المختلفة وتغريد الطيور وأصوات السماء كالبرق والرعد، كل هذا دفع الإنسان إلى تقليدها ومحاكاتها.

كان الغناء بسيطاً وكانت الأناشيد التى تؤدَّى على آلة الهارب تتنوع ما بين أغانى للعمال والفلاحين والبحارة لتعينهم على أداء أعمالهم ولذلك خصصوا جزءاً من مناظر الحياة اليومية للفرقة الموسيقية، إلى جانب الأغانى الجنائزية التى كانت تؤدى لصاحب المقبرة. ولأن الفن مرآة للمجتمع، فقد انعكست على أناشيد الهارب الأفكار والمعتقدات التى سادت فى المجتمع تبعًا لفترات الانتقال السياسية وانهيار بعض المعتقدات وتسلل عقائد وأفكار لم تكن شائعة من قبل كالتشكيك فى عقيدة البعث والدعوة للتمتع بمباهج الحياة. ويمكن ترجمة بعض فقرات هذه المواويل بأسلوب عامى يتفق مع أسلوب أصحاب المواويل المعاصرين[٢٢]. ففى حفل أقيم لذكرى أمير عزيز، كان هذا الموال على أنغام الهارب قائلاً بعد أن مدح صاحب الذكرى:

أجساد تروح وأجساد جاية من زمن الأوائل

ياما سمعنا كتير من كلام الحكما ايمحتب وددف حور

لكن فين الحكما وفين ديارهم؟

انهدت جدرانهم وطاحت مساكنهم

وما عاد منها كيان

راحوا وما عاد منهم حد

راحوا وما حكالنا عن حالهم حد

ولا حكالنا عن مطالبهم حد

ولا طمنّا عليهم حد

افرح وخللى قلبك ينسى يوم نعيك

وارضى نفسك طول العمر

ادهن راسك والبس الكتان واتعطر

اتمتع بيوم الهنا ولا تملُه

ما حد راح وخد معاه حاجه

وما حد راح ورجع تانى

اللى مات قلبه ما سمع صراخ حد

والنعى ما خلص من الآخرة حد[٢٣]

تطور شكل الهارب

تعددت أشكال الهارب فى مصر القديمة وصُنفت حسب أشكالها إلى:

الهارب ذو الشكل الجاروفى. هذا النوع من الهارب له صندوق صوتى مسطح قليلاً يشبه إلى حد كبير شكل الجاروف. يبرز من صندوق الصوت رقبة منحنية، وعدد

(٢٢) عبد العزيز صالح، **الشرق الأدنى القديم**، القاهرة، ١٩٧٦، ١٥٠.

(٢٣) عبد العزيز صالح، **مرجع سابق**.
M. Lichthiem, J. N. E. S. IV, 1945, 178, 192, 211.



الأوتار يتراوح ما بين ستة إلى اثنى عشر وتراً. يرتكز عند النهاية السفلية على قضيب تعليق وعند النهاية العليا على أوتاد تعليق (مفاتيح الأوتار). الآلة مختلفة الأحجام وتعتبر أقدم أشكال الهارب. هذا النوع من الهارب من مميزات الدولة القديمة، حيث ظهر بكثرة فى النقوش، وكانت الآلة تمثل دائما من الجانب أو بصندوق صوت يظهر كاملاً. ففى الجيزة حيث يظهر أكثر من هارب تقليدى الشكل أحياناً يظهر من الجانب وأحياناً أخرى من الواجهة. كذلك يظهر الهارب فى منطقة دهشور وطيبة، حيث كانت تمثل كثيراً من مناظر آلات الهارب فى مقابر سقارة بالأسلوب نفسه. لم يختف الهارب الجاروفى الشكل بنهاية الدولة القديمة، ولكنه كان يظهرأحياناً فى مقابر الدولة الوسطى، وقد أظهرت المناظر وجود تطور واضح على الآلة من بداية الأسرة الثانية عشرة، هناك آلات هارب ظهرت فى مقبرتين فى منطقة (مير)، بمقصورة مقبرة B رقم ١ يظهر الهارب موضوعاً على قاعدة منخفضة. الهارب الثانى بنفس المقبرة يبدو أنه قد اكتسب بعض سماته من **الهارب على شكل المغرفة** وهذا يمثل شكل انتقالى للآلة. صندوق الصوت عميق بدرجة طفيفة، والرقبة منحنية، والأوتار ازدادت (حوالى عشرة)، ووضعت الآلة على مسند مزخرف بتميمة التيت (الخاصة بإيزيس). هناك أيضاً عدة مناظرمن الدولة الوسطى يمكن اعتبارها أشكالاً انتقالية بين الشكل الجاروفى وشكل المغرفة. كانت آلة الهارب ذات الشكل الجاروفى يعزف عليها الرجال فقط عدا حالات نادرة فى الدولة القديمة عزفت عليها سيدات، بينما فى الدولة الوسطى أصبح أكثر اعتيادا.

ظل جوهر الآلة مستمراً خلال الدولة القديمة. و ظهرت فى الدولة الوسطى بداية التطور الذى كانت نتائجه واضحةً فى الدولة الحديثة بابتكار نوعين مختلفين من الهارب وهما: الهارب على شكل المغرفة، **والهارب على شكل القارب**. ليس من السهل أن نجد إجابة محددة عن سبب ظهور بعض آلات الهارب الجاروفى الشكل خالية من مفاتيح التعليق؛ فربما كان هذا إهمالاً من الفنان فى بعض المناظر وربما كان على حق وأن بعض آلات الهارب كانت بدون مفاتيح بالفعل. وقد اعتبر (Sachs) أن الآلات التى بدون مفاتيح أكثر تطوراً لأن الوتر فى هذه الحالة يكون ضبطه أكثر سهولةً عندما لايلف حول مفاتيح ثابتة ولكن يلف حول الرقبة نفسها وهذا يكون قابلاً للحركة إلى أعلى وإلى أسفل؛ وتبعًا لرأى «هيكمان» فإن أوتار الهارب كانت تضبط عن طريق تحريكهم على قضيب تعليق. عمومًا، فالحقيقة أن بعض آلات الهارب كانت تحتوى على عدد كبير من المفاتيح أكثر من الأوتار ربما لإظهار أن الضبط الأوّلى يبدأ عندما تعلق الأوتار بالمفاتيح، ثم الضبط النهائى يحدث عند قضيب التعليق. إذا كانت بعض آلات الهارب بدون مفاتيح، فإن ضبط الأوتار يصبح عند موضع الرقبة نفسها.

تعتبر آلة الهارب جاروفى الشكل آلة خاصة بالفرق الموسيقية، فنادراً ما تظهر منفردة فكانت دائماً مصاحبةً للناى والمزمار المزدوج.

الهارب على شكل «المغرفة». هذا النوع من الهارب له صندوق صوتى نصف كروى الشكل تبرز الرقبة عند الانحناء. هذا الهارب مجهز بمسند يزخرف غالبًا بتميمة تيت، أحياناً كانت تزخرف النهاية العليا للرقبة على شكل رأس امرأة «ماعت»، أو صقر، أو رأس ملكية. عند نهاية صندوق الصوت يكون على شكل دائرة بها وحدة نباتية، ثم تبرز الرقبة



فتوجد زهرة لوتس. عدد الأوتار يتراوح ما بين خمسة وأحد عشر وتراً، والأغلب تسعة أوتار. كانت تثبت عند النهاية العليا عن طريق المفاتيح، وعند النهاية السفلى بقضيب التعليق.

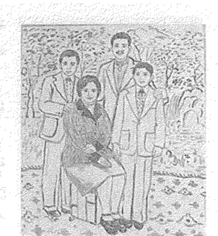
هناك عدد هائل من المناظر التى أظهرت هذا النوع من الهارب ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة.

الهارب «المقوَّس» ينقسم لقسمين: ذى نهاية مفلطحة لصندوق الصوت، ذى نهاية مستديرة لصندوق الصوت. من مقابر عصر الرعامسة ظهر اختلاف فى شكل هذا النوع من الهارب، فبينما لايزال يتميز بصندوق الصوت النصف كروى الشكل؛ لكنه يميل أكثر إلى هيئة الهارب المقوس. عثر على هذا الشكل فى مقبرتين فى طيبة.

صندوق الصوت الخاص بهذا النوع من الهارب مسطح عند النهاية السفلية (مثل ذلك النوع من الهارب الذى على شكل القارب) أو مستدير (مثل ذلك النوع الذى على شكل المغرفة). أى أنه نصف كروى إلى حدٍّ ما ولكنه طويل دائماً. رقبة الآلة منحنية بشدة، وأحيانا تزين برأس، تستقر أحياناً على مسند منخفض. عدد الأوتار يتراوح بين ستة إلى واحد وعشرين وتراً، وقد ظهر الهارب ذو النهاية المستديرة فى بعض مقابر العمارنة، وهو يعتبر من العلامات المميزة لعصر الرعامسة. وقد عثر على عدة أوستراكات من دير المدينة عليها مناظر لحيوانات كالثعالب والحمير والقرود تقوم بالعزف على هذا النوع من الهارب.

الهارب «ذو شكل الهلال» هذا النوع من الآلة يعتبر طرازاً متأخراً من الهارب المنحنى، وهو صغير الحجم، ويوضع دائماً على مسند أثناء العزف عليه. تزين رقبة الآلة غالباً برأس امرأة يعلوها قرص الشمس والريشتان والقرنان، وصندوق الصوت ليس عميقاً جداً. أقدم دليل على وجود هذا النوع من الهارب على شكل الهلال موجود فى معبد موت بالكرنك حيث ظهرت زوجة بطليموس الأول وهى تعزف على الآلة، التى كان بها تسعة أوتار. الرقبة كانت مزينة برأس ولكنها مفقودة الآن، والمتبقى منها القلادة الكبيرة. هذا النوع من الهارب الهلالى الشكل، ظهر فى العصر اليونانى الرومانى فقط، وعزفت عليه سيدات الطبقة الراقية والملكات، والإلهة «مريت» ربة مصر العليا والسفلى فى معبد موت، وحتحور، وإيزيس. هذا النوع يعتبر تطوراً من أسرة الهارب المنحنى، حيث يمثل التطور الأخير لهذا النوع. وهذا لا يمكن اعتباره تحولاً فى أسلوب الزخرفة والفن فى المعابد فحسب، وما يؤيد ذلك هذا النموذج الموجود فى مركز الدراسات الشرقية بشيكاغو. هذا الهارب يعتبر كنموذج أحياناً ولكنه استخدم بالفعل فى العزف عليه.

الهارب «ذو شكل القارب الكبير» هذا النوع من الآلة له صندوق صوت على شكل قارب مسطح عند النهاية السفلية ومغطًى بطبقة غنية بالزخارف، تستكمل الرقبة الانحناء الطفيف فى ظهر صندوق الصوت. بها مفاتيح تعليق الأوتار لم تتعد الثمانية عشر، قمة الرقبة غالبًا ما تكون غير مزخرفة. ظهر هذا الشكل للهارب من عهد تحتمس الثالث - أمنحتب الثانى، وفى منتصف القرن التالى ظهرت اختلافات على الهارب، من حيث عدد الأوتار فقط (من ثمانية إلى اثنى عشر وتراً، واحد فقط به سبعة عشر وتراً)، وفى زخارف صندوق الصوت. كان هذا النوع من الهارب الذى على شكل قارب كبير أساساً آلة أوركسترالية (خاص بالفرق الموسيقية) للاستمتاع فى الولائم بمصاحبة آلات أخرى مثل الهارب المحمول



شكل القارب والهارب على شكل المغرفة والعود والقيثارة والمزمار المزدوج والرّق المربع الشكل وأحياناً المصفقات.

كانت تُصور هذه الآلة منفردة على الأشياء الصغيرة كملعقة الدهان والأوستراكا، ولهذا يصعب الجزم بأنها آلة أوركسترالية فقط.

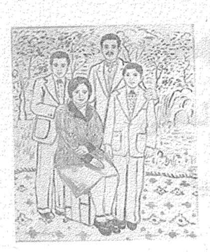
غالباً ما كانت تعزف عليها النساء وفى بعض المناظر وخاصة أحجار التلاتات كان يعزف عليها رجال.

كانت الآلة توضع على الأرض عند النهاية السفلى لظهر صندوق الصوت، والأوتار عمودية على صندوق الصوت. هذا النوع من الهارب يبدو أنه ليس على علاقة بأى إله عدا القرد رمز الإله «جحوتى» الذى كان يظهر أحياناً وهو يعزف عليها.

الهارب ذو شكل القارب المحمول شكل صندوق الصوت الخاص بهذا النوع على هيئة قارب، الرقبة تبرز بانحناء طفيف من خلف صندوق الصوت وعادةً ما تصنع من قطعة واحدة مع الأخير. قضيب التعليق معد للدخول فى فتحة بالنهاية العليا لصندوق الصوت، وعند النهاية السفلى يربط إلى كتلة بارزة (مقبض ساقط). هذا الهارب به أربعة أو خمسة أوتار فى الأغلب. الهارب المحمول على شكل القارب عزف عليه الرجال وكذلك السيدات على السواء. وكانت تُحمل الآلة على الكتف وأوتارها فى الوضع العمودى أو الأفقى التام أو أية زاوية واقعة فى الوسط، عدا حالة واحدة، كان ذلك الهارب ضمن فرقة موسيقية حيث تداخل فى انسجام فى الحفلات الموسيقية مع عدة آلات من أنواع مختلفة: هارب وعود وقيثارة ومزمار وطبلة مربعة الشكل.

أصبحت هذه الآلة أقل شعبية فى أقل من قرن مرً على مصر، وحينئذ اختفت دون ترك أى أثر بين الآلات الموسيقية فيما بعد. وكانت قد صنعت وجودها من هيئتها الجديدة الغريبة بينما كانت بلا اختلافات جوهرية فى تكوينها باستثناء الهارب المحفوظ فى متحف «المتروبوليتان» ذى الستة عشر وتراً وذلك المحفوظ فى المتحف المصرى بالقاهرة.

الهـــارب الزاوى ينقسم إلى قسمين: ذى الرقبة الناتئة عند النهاية السفلى لصندوق الصوت، وذى الرقبة الناتئة عند النهاية العليا لصندوق الصوت. فى هذا النوع من الهارب تشكل الرقبة وصندوق الصوت زاوية. وكان الهارب الزاوى دائماً يجعل صندوق الصوت فى وضع عمودى (رأسى). تبرز الرقبة من الجزء الأسفل من صندوق الصوت، وفى بعض آلات الهارب الضخمة كانت الرقبة تبرز من قمة صندوق الصوت. جميع آلات الهارب هذه ذات أحجام ضخمة، لم تكن تحمل مثل آلات الهارب فى المجموعات المختلفة، ولكنها كانت تستقر على الأرض بينما العازف يقف أثناء العزف عليها. نجدها فقط فى المعابد الخاصة «بطهرقا» فى النوبة. العلاقة بين أنواع الهارب المختلفة وتطور نشأتها قام «هيكمان» بدراستها واعتقد أن الأشكال الانتقالية لآلات الهارب المختلفة تؤكد التطور من الشكل الجاروفى إلى شكل المغرفة ثم شكل القارب ثم جاء الجيل التالى أكثر تعقيداً. ذلك أن الهارب بشكل المغرفة تطور بدون شك إلى الهارب المنحنى بالنهاية السفلية المستديرة لصندوق الصوت. لكن الأصل المباشر للهارب المنحنى ذى النهاية المفلطحة لصندوق الصوت تبدو أكثر قرباً من الهارب على شكل القارب الكبير. ويعتبر الهارب المحمول على شكل القارب التطور المباشر للهارب على شكل



قارب كبير على افتراض حقيقة التطور الطبيعي من الآلات الكبيرة والثقيلة إلى الأخف. على أية حال فإن صندوق الصوت للهارب المحمول على شكل قارب مختلف عن الهارب على شكل قارب كبير (تبعًا للمناظر المصورة حيث إنه لم يعثر لها على أثر). صندوق الصوت للهارب المحمول على شكل قارب كان غير متساو في العرض وضيق في الوسط، بينما الهارب على شكل قارب كبير ازداد حجمه في اتجاه النهاية السفلية.

النهاية السفلية لصندوق الصوت للهارب المحمول كانت مستديرة الجزء المشابه في الهارب على شكل قارب كبير كان مسطحًا. النهاية العليا لصندوق الصوت للهارب المحمول كانت مسطحة وبداية الرقبة تظهر بوضوح. وفي حالة الهارب على شكل قارب كبير، فإن هذا التقسيم غير مرئي إلا عند زخرفة زهرة اللوتس حيث تكون النهاية العليا لعمود التعليق مثبتة.

وعن أصل الهارب الجاروفي فقد رفض «هيكمان» أن يكون له علاقة مباشرة بالآلات الموسيقية ذات القوس، فليس هناك إشارات لهارب مصري بدون صندوق صوت، فحينما تطورت آلات القوس إلى هارب بصندوق صوت كان هذا الصندوق على شكل نبات القرع. بينما صناديق الصوت الخاصة بآلات الهارب المبكرة في مصر لم يكن لها أبداً هذا الشكل، ولكنها كانت قليلة العمق. واعتبر «هيكمان» أن الهارب الجاروفي يجب أن يكون أصله مصرياً، بينما الهارب العمودي من أصل سومري وكذلك الهارب الزاوي الأفقي[٢٤].

(٢٤) مرجع سابق، Lise Manniche Ancient Egyptian Musical Instruments, 1975, 36-69.

أسلوب العزف

المناظر التي تصور عازفي «الهارب» توضح أن هناك طرق عدة للعزف على آلة الهارب على طول تاريخ هذه الآلة في مصر. كان يظهر العازف ينقر بيديه وترين مختلفين أحدهما تلو الآخر أو متزامنين. هذا الوضع كان كثير الظهور وخاصةً في مقابر الدولة القديمة في الجيزة وسقارة ومير. وفي الدولة الوسطى ظهر في مقبرة في «بني حسن» ومقصورة في «مير» ومقبرة في «طيبة». في الدولة الحديثة ظهر بوضوح في نقش مقبرة موجود في ليدن، ومقبرة في العمارنة وبعض مقابر طيبة. وفي العصر المتأخر ظهر في معابد «دندرة» و«كاوا» على سبيل المثال.

أسلوب آخر للعزف منتشر لرغبة العازف في الإكثار من عدد النغمات المتاحة في آلته، وكان يحدث هذا عن طريق تقصير الوتر بأصابع يد واحدة، ثم النقر عليه بأصابع اليد الثانية. هذه التقنية ظهرت في مقبرة «إيدو» من الدولة القديمة في الجيزة، وفي المقبرة رقم ٥٢ «بطيبة» من الدولة الحديثة. حيث كانت فتاة تعزف على الهارب على هيئة القارب الكبير مستخدمة الأسلوب نفسه ولكن بطريقة مختلفة؛ بواسطة إبهام يدها اليسرى قامت بتقصير أحد الأوتار (الذي ظهر بالفعل دون تطابق مع الأوتار الأخرى بسبب الضغط عليه) بينما أصابع يدها اليمنى تنقر الوتر أسفل هذه النقطة. يظهر في المقبرة رقم ١١ في طيبة أسلوب ثالث لتقصير الوتر حيث كانت اليدان تظهران بوضع متشابه على نفس الوتر؛ إحدى اليدين تقوم بتقصير الوتر بينما الأخرى تعزف عليه.

كان العازف في بعض الحالات يظهر بكلا إصبعيه القصير والإبهام لليد الواحدة موضوعاً على الوتر، بينما أصابع اليد الأخرى تعزف على الوتر نفسه[٢٥]. ويستخدم العازف الآلة وهو جالس ويضعها بين ركبتيه مستنداً جزؤها العلوي على كتفه الأيمن.

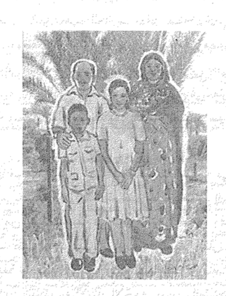
(٢٥) مرجع سابق، Lise Manish

واسم هذه الآلة فى الإيطالية Arpa واشتق منها كلمة Arpeggio ويعنى أسلوب الهارب، وهو من أجمل ما يؤدى على هذه الآلة حيث يستطيع العازف أن يؤديها فى سهولة ويسر وفى منطقة كبيرة من الأصوات تمتد لخمسة أوكتافات «مناطق صوتية ثمانية». من أجمل ما يؤدى عليها أيضاً الانزلاق الصوتى المعروف فى الاصطلاح الموسيقى Glissando؛ وذلك بأن يسحب العازف يده على الأوتار فى لمس خفيف.

الخلاصة

الموسيقى هى أعذب ما يتمتع به الإنسان من الفنون ولها تأثير مباشر على جوارحه. وهى فن يخضع لقواعد علمية رياضية وفيزيائية.

آلة الهارب هى أول آلة وترية ابتكرها المصريون القدماء وقاموا بتطويرها على طول تاريخهم، فاتخذت أشكالاً متعددة وارتقوا بصناعتها، وكانت ذات مكانة مرتفعة وسمو. وبرغم انتشارها بين الطبقات الشعبية وبين طبقة النبلاء وتواجدها الأساسى فى الحياة الدينية إلا أنها قد اختفت تماماً فى مصر مع دخول المسيحية وانتقالها إلى ممالك أوروبا.



معهد الموسيقى الشعبية العملى

«حلم دراسة الموسيقى الشعبية»

فتحى الخميسى

الواقع إن أهازيج القاهرة وأغانيها التى لا تكف عن ملء الأشرطة، وقنوات البث لا تمثل ـ رغم ضجيجها الشديد ـ الغالبية من سكان مصر! بل تتولى ذلك التمثيل ألحان الموسيقى الشعبية. والموسيقى الشعبية فى الواقع تمثل أغلب قطاعات السكان المصريين. بل تنشغل بهذه الموسيقى الشعبية خمس مناطق كاملة من أصل ست. تلك هى:

الريف (الفلاحين)

الصعيد

البدو

المنطقة السمراء (أسوان والنوبة)

السواحل

ولا يبقى من مناطق القطر إلا نطاق واحد هو: المدن (الحضر) والذى لم نسجله أعلاه لعدم توفر أهم شروط انتسابه إلى نطاق الفن الشعبى؛ إذ لم يتخلق فى المدن العربية فن شعبى مستقل، وإنما اقتات شريط المدن المصرية ـ وكما تفعل كل المدن المعاصرة ـ على فولكلور المناطق الخمس المذكورة أعلاه. ونحن لا نعد المدن صاحبة (فن شعبى) مستقل، وإنما تنشد المدن وتعزف من الفولكلور خليطاً مما يرد إليها من الأطراف من الريف أو البدو، السواحل أو الصعيد. والمدن إذ تستقبل فولكلور غيرها، فهى تجلس دائما أمام هذا الفن فى مقعد عالٍ، إذ تعد نفسها وباستمرار لإجراء الإضافة والتغيير فى ذلك الفن الوارد! بدعوى إسداء النصح والرأى والتوجيه والتثقيف! بل تنشغل المدن المصرية بهذا الكذب بسبب خلوها من النشاط الفنى الشعبى.

وفراغ المدن منه يحزن سكانها وعلى الأخص شريحة المثقفين منهم؛ إذ تدفعهم حرارة الفن الشعبى وروح الجماعة فيه لا للاستلهام والمسرحة فحسب، وإنما للاعتقاد خطأ بوجود فولكلور مدنى! أما الاهتمام الجاد بالموسيقى الشعبية فيدعو حقًا ـ قبل الاستلهام وقبل كل شيء ـ للنظر فى أمور أكثر جدية، وأكثر هذه الأمور جدية وأهمية هو موضوع دراسة الفن الشعبى. الدراسة التى تعنى وبالضرورة: «النظر فى المعهد الدراسى للموسيقى الشعبية وعلوم هذا النطاق» فماذا عن المعهد؟

إننا نملك معهداً رفيعًا هو معهد الفنون الشعبية، وهو أحد معاهد أكاديمية الفنون المصرية، وفيه منهج موسيقى دراسى مهم هو مادة الموسيقى الشعبية، إلى جانب المواد العلمية الأخرى والتى تمثل الفنون الأخرى :

ـ الرقص الشعبى.

ـ الأدب الشعبى.

ـ الفنون التشكيلية الشعبية.

وهو معهد للبحث العلمي ولنيل درجة الماجيستير والدكتوراه، وليس فيه مرحلة البكالوريوس من مراحل الدراسة الجامعية . فماذا ينقصنا وبما نحلم؟ إننا نتمنى ونرى فى منام اليقظة ما لم يتحقق لدينا، بل لم يتحقق فى قطر أو دولة عرفنا عنها! ذلك الحلم هو معهد الموسيقى الشعبية!

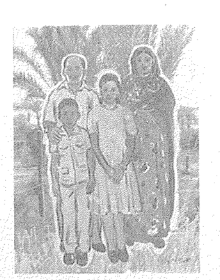
ونعنى به المعهد العملى الذى يضم أقسام دراسة الموسيقى الرئيسية الثلاث :

قسم الغناء

قسم العزف

قسم التأليف (الذى سوف يصبح قسماً للارتجال)

وهى الأقسام الثلاثة التى تشكل العمود الفقرى لأى معهد موسيقى عملى نريد إنشائه . فهل يمكن لمعهد الموسيقى الشعبية الجديد هذا أن يتعارض مع معهد الفنون الشعبية القائم بالفعل ؟ كلا فالقائم معهد للبحث العلمى يقوم على النظرية مثل دراسات الفولكلور والمعتقدات الشعبية والأنثروبولوجيا ، وهدفه تنظيم الدراسات العليا ، وهو ليس معهداً للتطبيق العملى . أما معهدنا فتطبيقى عملى يقوم على العزف والغناء والتأليف (أو الارتجال) الشعبى . معهد قديم ـ القائم ـ للموسيقى النظرية ومعهد عملى وهو المقترح . أحدهم للدراسة الجامعية والآخر لما بعد البكالوريوس . وكلاهما مكملاً للآخر . إن دراسة الموسيقى الشعبية دراسة عملية أمر سوف يثير الخواطر ويحرك العقول الموسيقية ويدفء القلوب ويصنع فى الفن ما لم تصنعه أمة أخرى ! نعم ليست هناك أمة يتعلم فيها الحضر الموسيقى الشعبية فى معاهد عملية بالمدن! والمنتشر فى المدن هو معاهد الدراسة الموسيقية النظرية ـ على غرار معهدنا بالقاهرة الفنون الشعبية، ولكن هل نسأل : هل ذلك أمر محال؟



كلا ... يمكننا حقا أن نستيقظ مرة فى الصباح وننظر من النافذة لنرى عازف للأرغول يسرع متأبطا آلته الموسيقية «الأرغول» ومتجه لدرس الأرغول فى معهد الموسيقى الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة !

يقول آينشتين: إن الخيال أهم من المعرفة أحياناً.

ماذا يمكن لنا أن نفعل كي تتحقق الأمنية ؟ أنها وإن تبدو صعبة المنال ، وإن كانت غير مسبوقة فهى ليست فوق الممكن ، هى ليست بالمهمة المستحيلة . إن ارتفعت هذه الدعوة عالية ـ وهذه ما نحن مقدمون عليه ـ فسوف تصرخ ألسنة كثيرة وتلهج فى المعارضة :

«ليس هناك من يقوم بتدريس أو تلقين الآلة الموسيقية الشعبية»

لنجيبهم الآن: إننا سوف نستدعى الفنان الشعبى من المناطق الشعبية ـ ريف كانت أم صحراء ـ ومهما كانت الصعاب. ولكنهم سيقولون :

«إن ممارسة الفن الشعبى أمر لا يتم بعيداً عن الحياة الشعبية، وما سوف يخرج من دارس المدينة لن يطابق الصوت الخارج من الفنان الشعبى، وسوف نجيب: إن الفارق محتوم ولابد من الاختلاف البين، بل لابد من فروق كثيرة؛ فسكان المدن يحيون حياة أخرى ليست تطابق حياة الناس الشعبيين. ولابد أن يأتى تعلم المدن للموسيقى الشعبية بفن مغاير بقدر أو آخر للفن الشعبى. ولكن هذا أمر يصعب تقدير حجمه قبل الدخول فى الخطوة الأولى. لنترك قليلاً المستقبل وننظر أولاً فى كيفية تحقيق ذلك علي أرض الواقع . أى كيف لنا أن ننشأ هذا المعهد الحلم؟

بداية إن علوم الموسيقى الشعبية لابد وأن تتبلور وتنهض على يد لجنة كبيرة، وأعنى بالعلوم الموسيقية الشعبية تلك العلوم القائمة على دراسة الأركان الأربعة :

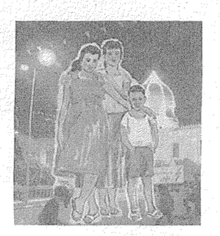
١ ـ المقامات الشعبية.
٢ ـ الضروب (الإيقاعات) الشعبية.
٣ ـ القوالب الشعبية.
٤ ـ الآلات الموسيقية الشعبية.

ولا مهرب حينئذ من جمع شتات تلك الأركان الأربعة . وهذا بدوره سوف يبدأ من استعراض ما تم فعلاً من جمع وتصنيف لمواد الموسيقى الشعبية . فماذا لدينا لبداية الرحلة الخطيرة ؟

صدرت فى مصر قلة قليلة من أعمال تجمع وتفحص الموسيقى الشعبية ، نرصدها كالآتى :

د. محمد عمران	الدراسة العلمية للموسيقى الشعبية. دار المعرفة الجامعية. القاهرة.	مصر ١٩٩٧
د. محمد عمران	موسيقا السيرة الهلالية. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.	مصر ١٩٩٨
د. محمد عمران	آلات الموسيقا الشعبية - الهيئة والأداء والتجميل. عين للدراسات والنشر.	مصر ١٩٩٤





د. محمد عمران	دراسات فى الموسيقى الشعبية المصرية. تأسيس نظرى وتطبيقات عملية. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.	القاهرة ٢٠٠٥ طبعة أولى
د. محمد عمران	موسيقى الغجر المصريين. المركز المصرى للثقافة والفنون.	القاهرة ٢٠٠٦
بهيجة صدقى رشيد	أغنيات شعبية من وادى النيل. مكتبة الأنجلو المصرية.	مصر ١٩٧١
فؤاد طلبة	فنون الضمة. مكتبة مصر. القاهرة.	مصر ١٩٨٤
نسيب الاختيار	الفولكلور الغنائى عند العرب. وزارة الثقافة والإرشاد القومى.	مصر
د. فتحى الصنفاوى	تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية. سلسلة تاريخ المصريين - ١٩٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.	القاهرة ٢٠٠٠

وترجمات نادرة لا تكاد تحسب:

بريجيت شيفر	واحة سيوة وموسيقاها. ترجمة جمال عبد الرحيم. المجلس الأعلى للثقافة.	مصر ١٩٩٦
	فى جمع الموسيقى الشعبية. ترجمة نفيسة الغمراوى. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.	مصر ١٩٦٣

وليست البلاد العربية بأسعد حظاً، فما صدر فيها أقل وأندر، وهذا ما صدر فى بغداد:

أسعد محمد على	أصول الموسيقى الفولكلورية. نقابة الفنانين العراقيين.	بغداد ١٩٧٦

وما صدر فى السعودية:

هند باغفار	الأغانى الشعبية فى المملكة العربية السعودية. دار القادسية للنشر والتوزيع.	السعودية ١٩٩٤ طبعة أولى



وفى ليبيا صدر:

عبد السلام قادربوه	أغنيات من بلادى. الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.	ليبيا ١٩٧٧ طبعة ثانية

من البديهى صدور كتابات مهمة عن شعر الغناء الشعبى، تتناول الكلمات الموسيقية الشعبية. مثل:

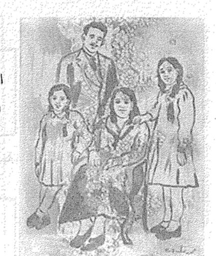
د. أحمد مرسى	الأغنية الشعبية: مدخل إلى دراستها. دار المعارف.	مصر ١٩٨٣

لا تتناول الموسيقى الشعبية؛ وإنما الأدب الموسيقى الشعبى . أما الإصدارات الموسيقية المتخصصة، فإن أغلبها يبدو وكأنه خرج للنور مصادفة ، فلا ترى كاتبها يعود للموضوع الموسيقى الشعبى ثانية ! ويظهر من ندرة هذه الأعمال على امتداد البلاد العربية عدم ثبات الاختصاص الموسيقى الشعبى وعدم نضجه . إننا لا نستطيع من واقع تلك الإصدارات أن نزعم أن هناك متخصص كبير فى المجال المعنى بالموسيقى الشعبية وعلى امتداد أقطارنا سوى محمد عمران والذى تظهر أعوام صدور كتبه الخمسة ١٩٩٤ / ١٩٩٧ / ١٩٩٨ / ٢٠٠٥ / ٢٠٠٦ إصراره على بناء هذا المتخصص الموسيقى ... بناء أول متخصص حقيقى . ونحن ندعو الله ألا يظل الوحيد ! لقد ظهر ـ فى تاريخ مصر المعاصر ـ أول باحث فى موسيقى المدن فى شخص محمد بن إسماعيل بن عمر شهاب الدين عندما أصدر شهاب أول كتاب موسيقى معاصر من نوعه :

محمد بن إسماعيل ابن عمر شهاب الدين	سفينة الملك ونفيسة الفلك. المطبعة الحجرية بمصر المحمية.	مصر ١٨٦٤

وبين شهاب الدين (١٨٦٤) فى موسيقى المدن ومحمد عمران فى الموسيقى الشعبية (١٩٩٤) قرن وثلث من الزمان . حقبة زمنية كبيرة يسبق فيها الجمع المدنى ويتأخر فيها الجمع الشعبى . ويتأخر أثناءها الكتاب الشعبى والمتخصص الموسيقى الشعبى بدوره !

حقًا إن الاهتمام بالفن الشعبى فتح مجالاً جديداً ، والاهتمام بالموسيقى الشعبية مازال فى مهده . ولولا كتابات محمد عمران فى مصر والتى لم تخرج مصادفة لقلنا : إن هذا الاهتمام لم يولد بعد، فمحمد عمران يضع بدايات جادة . ورغم ذلك، فإن مشاكل البداية ما تزال تتلقى العثرات ... غير أن مزيداً من الإصرار نحو جمع المواد الشعبية ، البحث والكتابة عن الموسيقى الشعبية سيدفع حتمًا نحو الهدف الأكبر وهو إنشاء علوم الموسيقى الشعبية . نعم ... وسوف تأتى علوم الموسيقى الشعبية مغايرة ومستقلة عن علوم موسيقى المدن . وتلك العلوم الشعبية المنشودة يمكن لها أن تتبلور سريعاً فتقود ـ رغم تأخرها ـ إلى تشكل منهاج المعهد العملى الشعبى .



ما هى تلك العلوم الشعبية الفولكلورية والتى نراها من بعيد ونحلم باقترابها ؟

إن طريق التشكل سوف يمضى بهدوء وروية ، فلابد من توفر دراسة تفصيلية للقواعد الموسيقية المذكورة سلفاً وكالآتى :

١ ـ المقامات الشعبية

(أ) رصد كل مقام شعبى وتدوينه واكتشاف الفروق بينه وبين نظيره فى المدن

(المقام هو تشكيل من عدد من النغمات يثير شعور خاص بالحزن

أو الفرح أو البهجة أو الراحة ، أو التأمل أو النشاط ... تجرى الأنشودة بالتنقل

بين نغماته وبعضها فتكتسب طابعه . هو مود mod خاص)

(ب) وضع سجل للمقامات المستخدمة فى كل محافظة على حدة .

(جـ) وضع سجل عام للقطر ينتفى فيه التكرار.

٢ ـ الضروب (الإيقاعات) الشعبية

(أ) رصد كل إيقاع وتدوينه واكتشاف الفروق بينه وبين نظيره فى المدن.

(ب) وضع سجل للضروب المستخدمة فى كل محافظة علي حدة.

(جـ) وضع سجل عام للقطر ينتفى فيه التكرار.

٣ ـ القوالب الشعبية

(أ) وضع ثبت عام للقوالب الشعبية المصرية ، مع تميز ما يستخدم فى منطقة وينتفى فى الأخرى . اكتشاف الفروق بين القالب ونظيره فى المدن إن وجد نظير .

٤ ـ الآلات الموسيقية الشعبية

(أ) رصد كل آلة موسيقية وتسجيل اسم المحافظة التى تنتمى إليها ، وتدوين مقادير صناعتها وأنواع المادة الخام ومقاييس أجزائها، وكذا تسجيل نطاقها النغمى :

(من نغمة كذا فى الغلظة إلى نغمة كذا فى الحدة) ، واكتشاف

الفروق بينها وبين نظيرها ـ إن وجد ـ فى المدن.

(ب) وضع سجل للآلات المستخدمة على حدة فى كل محافظة.

(جـ) وضع سجل لمجمل الآلات الشعبية المصرية.

وذلك حتى يتوفر الجمع والتصنيف الأولى . وليس هناك أدنى شك فى أن توفر دراسة القواعد الشعبية الأربعة (المقامات / الضروب / القوالب / الآلات) سوف يقيم علوم الموسيقى الشعبية المصرية ، بل والعربية فى كل قطر على حدة. سوف نجد حينئذ عدة مواد دراسية تدعى :

١ ـ تدوين الموسيقى الشعبية. (صولفيج ـ أى كتابة وقراءة النغم الشعبى)

٢ ـ قواعد ونظريات الموسيقى الشعبية (قواعد الارتجال والتأليف والعزف المتبعة)

٣ ـ مقامات الموسيقى الشعبية (حصر أنماط النغم المستخدم فى سجل)

٤ ـ ضروب الموسيقى الشعبية (حصر أنماط الإيقاع المستخدم فى سجل)

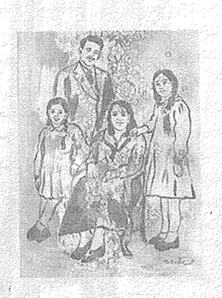
٥ ـ قوالب الموسيقى الشعبية (حصر أنماط الارتجال المستخدم فى سجل)

أى ستتوفر لدينا منظومة علمية . والتى سوف تطلق يد العازف على الرباب ، وحنجرة المطرب الشعبى والمؤلف الشعبى ... أندعو لذلك «يارب» !

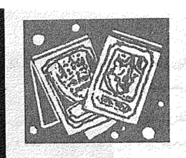
سوف نجد فى يوم من الأيام أنفسنا نقف أمام المعهد العالى للموسيقى الشعبية (أحد معاهد الفن بأكاديمية الفنون) معهداً عملياً ـ لا نظرياً ، وقلة قليلة من طلاب تدرس فيه بعض الآلات ! نعم .. هذا ممكن .. ولمَ لا ؟ لو نهضت علوم الموسيقى الشعبية فماذا يبقى كى يقوم معهد الموسيقى الشعبية العملى ؟ ولا شك فى أن شاب سوف يأتى حينئذ للالتحاق بالمعهد يريد عزف الربابة أو الناى الشعبى أو المزمار الصعيدى ، ليقابله المعلم بجلبابه الصعيدى الرحب ، وذلك هو أستاذ شعبى للرباب أو المزمار! أستاذ لم يقدم للمعهد شهادة علمية ، وإنما خبرة حقيقية . ليس المعهد الشعبى العملى بحلم ! نعم ... لو توفرت العلوم وتوفرت الدراسة العملية ، أى الممارسة الموسيقية الشعبية داخل المدن ـ وعلى أسس منهجية!

مرة أخرى نتذكر قول أينشتين « إن الخيال أهم من المعرفة أحياناً »

لنقل من ورائه: « إن الحلم أهم من الوقائع أحياناً»










من ذاكرة الفولكلور
(٣)
ألفريد فرج
(١٩٢٩ - ٢٠٠٥)

إعداد: نبيل فرج

يشكل الفولكلور عنصراً أساسيًا في رؤية الكاتب ألفريد فرج، لايستطيع أحد تجاهله، ليس فقط في إبداعه الفني المستلهم من التراث والفولكلور، ولكن أيضًا في كتاباته النقدية ودراساته الأدبية ومقالاته الصحفية التي دافع فيها عن الفولكلور، وطالب بمسرحيته وتطويره، منوهاً بما فيه من بساطة وحكمة ولمس مباشر للموضوعات التي يتناولها.

وكثيراً ما كان ينبه إلى ما يتعرض له الفولكلور من انحسار وإقصار من جانب الفنون الرسمية، أو بفعل ما كان يطلق عليه فنون القصر الملكي أو فنون النخبة المناهضة للديمقراطية، بما تملكه هذه الفنون من نفوذ وسطوة لا قبل للفولكلور بمقاومتها، سواء على المستوى التقني أو المستوى الفكري، فضلاً عن التأثير السلبي للتطور العلمي ومتغيرات العصر على الإبداع الشعبي.

وعلى سبيل المثال كان ألفريد فرج يعتبر الأراجوز الذي نراه في الأسواق والموالد هو المسرح القومي الأصيل في مصر، ويدعو الممثلين - وليس الكتّاب فقط - أن يستفيدوا من هذه الثروة الفنية في أداء كوميدي ضاحك، يشيع البهجة في المسرح.

ولتحقيق هذه الغاية لابد من جمع نصوص هذا المسرح الشعبي من كل الفنانين المرتجلين الذين يقدمون فنونهم الحوارية والحركية في السيرك والموالد وغيرها.

ويمكن أن نقول إجمالاً أن ألفريد فرج كان يرى أن الفولكلور يمثل هوية الشخصية القومية وقاعدتها الراسخة وخصائصها الحقيقية.

ولا سبيل إلى حفظ هذه الشخصية، ورفع الثقافة العالمية، إلا من خلال هذه الهوية.

ذلك أنه من الثابت تاريخيًا أنه ما من بلد في الشرق أو الغرب نهض نهضة وطنية، إلا وكان الاحتفال بتراث الشعب عنصراً من عناصر هذه النهضة.

وفي هذا السياق كان ألفريد فرج يرى في الإيقاعات الشعبية للفرقة القومية للرقص سفيراً طيبًا يمكن أن يجوب العالم، ويخاطب شعوبه بهذه اللغة العالمية، لغة الرقص المعبرة، وأن يحقق بها في هذا المجال نجاحًا لا يقل عن نجاحه في وطنه.

غير أنه كان يشترط بذل الجهود في صياغة هذه الرقصات صياغة محكمة، نتخلص فيها مما يشوبها من كل ما لا يتلائم مع الذوق المعاصر.

وللفرق المسرحية الشعبية المتجولة في العالم، مثل الكوميديا دي لارتي الإيطالية، مكانة مهمة في تاريخ الآداب والفنون العالمية، يلفت ألفريد فرج النظر إلى قيمتها العالية؛ لأنها تعد بموضوعاتها البسيطة وشخصياتها الثابتة، مصدراً



من مصادر النهضات الفنية فى كثير من الدول الأوروبية مثل إنجلترا وفرنسا وإسبانيا.

وفى الوقت نفسه لم تكن هذه الرؤية تنفصل عند ألفريد فرج عن رؤيته الأساسية التى تتمثل فى وصل الثقافة القومية بالثقافة العالمية، لما فيه من فائدة مؤكدة ليس للفنانين فقط، وإنما للفنانين والجمهور معاً.

والوصل فى مفهومه يعنى الأخذ والعطاء، لا الأخذ وحده. والأخذ والعطاء معناه أن يؤثر التخت الشرقى على الموسيقى الغربية، وأن يتطور هذا التخت وكل الألحان العربية بالموسيقى العالمية.

ولهذا لم يكن ألفريد فرج يجد غضاضة فى الاستعانة بالخبرة الأجنبية فى الأنشطة الثقافية المختلفة، فى عالم لم يعد يعرف العزلة أو الاعتزال، حرصاً على إثراء التجارب القومية وتطويرها بالتراث الإنسانى.

وتجديد الفنون الشعبية يكون بوضعها فى الأشكال والقوالب الفنية الحديثة، أو مزجها بالفنون الأوروبية، دون أن تفقد شخصيتها المحلية المحببة التى تتصل بها مع الجمهور.

والفولكلور فى إنتاج ألفريد فرج يتألف من التراث الأدبى، ومن السير والملاحم الشعبية، ومن الشعر والحكم والأمثال والمأثورات والفنون والعمارة والأسطورة والسيرك وخيال الظل والحرف اليدوية التقليدية واليدويةوالتاريخ المروى، وكل ما يتصل ويعبر عن ضمير الشعب وحساسيته وحيويته ووجدانه وتفكيره وأعراقه وتميزه.

وللغة العامية جمالياتها. كما أن للمزاج الشعبى فى التعبير جاذبيته.

وإذا تصفحنا صفحة الأدب فى جريدة «الجمهورية» التى اشترك ألفريد فرج مع أحمد رشدى صالح فى تحريرها منذ ١٩٥٥ إلى ١٩٥٨، سنجد أن كتابات ألفريد الأولى فيها تحوى ريبورتاجات عديدة عن الفولكلور، مثل «ليلة فى السيرك» التى نشرت فى عدد ٣٠ يونية ١٩٥٦، برسوم الفنان محمد قطب، وبمقدمة قصيرة لرشدى صالح يدعو فيها إلى أن يكون هذا الفن مادة لفن حديث. كما نشر ألفريد فرج تحقيقاً فى ٧ يوليو ١٩٥٦ عن «الأراجوز» برسوم الفنان نفسه، محمد قطب، الذى كان يتمنى لو جمع ألفريد فرج مقالاته هذه عن الفولكلور فى كتاب مع رسومه.

ومـا لا تعرفه الحركة الثقافية عن ألفريد فرج أن علاقته بالفولكلور لم تقتصر على الاستلهام أو البحث والدراسة، وإنما شملت أيضاً جمعه وتحقيقه فى ضوء فهمه لمواطن الجمال فيه، ولما يتميز به من تعبير عن الروح المصرية المتسامحة.

ومن أهم النصوص التى جمعها ألفريد فرج مجموعة من أغانى الصّيادين فى أبو قير، التقى بهم على الشاطئ، واستقل معهم قاربهم، وخرج فى عرض البحر، وسجل عدداً من

أغانيهم التى يتغنون بها وهم يطرحون شباكهم فى البحر، ويسحبونها بصيدهم الوفير.

كتب ألفريد فرج هذه التجربة عن أغانى الصيادين فى جريدة «الجمهورية» فى عدد ٥ إبريل ١٩٥٦ بعنوان «أغانى الشاطئ»، يذكر فيها أن سلطان البحر لا يكسره إلا سلطان الإنسان.

ويجيىء هذا المقال فى سياق عدد من المقالات النقدية عن «الواقعية والحقيقة» و «الواقعية والجمال»، تؤكد أنه لو توفر على النقد الأدبى لكان له شأن فعّال فى تخليص أدبنا من رومانسية المهجر وأبوللو، ومن انطوائها واغترابها، وعضّد اتجاه هذا الأدب منذ الخمسينيات نحو الواقعية والوجدان القومى العام، وفقًا لمقومات الواقع والحياة. إلا أن اهتمامه الأصيل بالخلق والإبداع أبعده عن أداء هذا الدور، أو لم يمكنه من أدائه.

ومقالة ألفريد فرج التى أشير إليها عن أغانى الشاطئ تكشف عن الظروف المأساوية التى يعيش فيها هؤلاء الصيادون فى البحر، ويواجهون فيها بشجاعة الزوابع والموت.

من هذه الأغانى التى سجلها ألفريد فرج أغنية تقول كلماتها:

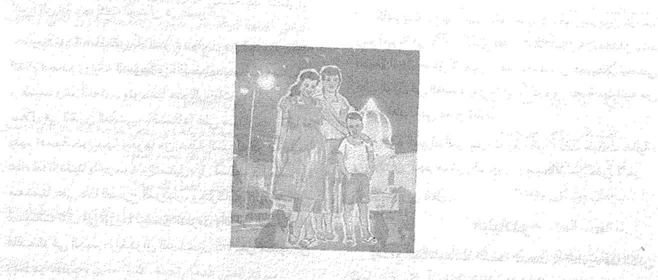
«ده إن نهرك مش الوحش
أطلع له يا غالى
فوق البحر العالى
وأجيب من سن الوحش
تلاتين وتلاتين».

ومن تسجيلاته أيضاً من هذه الأغانى الشعبية:

«سير يا نسيم يم الحبايب وناجيهم
وقل لهم خلهم فى الحب ما ساليهم
فى القرب والبعد أنا بروحى أسليهم
ع البعد والقرب أهواهم وأسليهم».

وهناك عدد آخر من الأغانى والأشعار جمعها ودرسها ألفريد فرج، كما جمع ودرس الكثير من الأمثال السائرة وغيرها، مما يؤكد عمق هذا الرافد فى حياته الأدبية.

وللقيمة التى تمثلها «ليلة فى السيرك» نعيد نشرها فى الصفحات التالية.



ليلة فى السيرك

بقلم: ألفريد فرج

هذا لون من الفن الشعبى، يمكن أن تعرضه مصر على أنظار العالم..

إن مصلحة الفنون، وجهات أخرى، تبحث عن نماذج أصيلة لتعرضها على الناس فى الخارج، ونحن نرشح هذا الفن: الرواية وحركات البهلوان فى السيرك.

ومنذ ٣٠٠ عام تقريبًا، انتزع موليير من السيرك مادته الخام فصنع رواياته الشهيرة: «البخيل»، و«مقالب سكابان»، و«طبيب رغم أنفه!».. وترجمنا هذه الروايات منذ أيام عثمان جلال فى القرن الماضى، وقدمناها على مسارحنا، لكنا لم نفهم أهمية خروجها ونموها من حلقة السيرك فلو أنا فهمنا هذا، لما اكتفينا بالترجمة والتمثيل، بل لصنعنا فناً مصرياً، معتمداً على هذا المسرح المرتجل، وحركات البهلوان التى أصبحت تنال فى أوروبا أوسمة الشرف وألقاب الأستاذية، فالتحكم فى الجسم، واختراق المستحيل به، ليس مجرد فن وإنما هو عبقرية..!

* * *

ورشاقة الحركة اعتبرت لمدة طويلة جزءاً من الأدب.

«رشدى»

ليلة فى السيرك

هنا ألف متفرج.. يجلسون فى مدرج دائرى فى وسطه ساحة ستجرى عليها الألعاب. الجمهور كله تقريبًا من أولاد البلد والفلاحين الذين هبطوا القاهرة للزيارة.

كلهم يبدو عليهم أنهم زبائن السيرك. فهم يعرفون كل هذا ويترقبونه فى شغف. حين نصبت قائمتان مرتفعتان وشد بينهما الحبل صفق الجمهور، فهو يعرف أن هنا بطلاً سيمشى على الحبل فى الفضاء، وربما أيضاً كرمهم بلعبة بهلوانية من تلك الألعاب التى تخلع القلوب.

وفرقة السيرك الموسيقية تعزف ألحاناً ذات طبقات عالية، وتحاول أن تلتهم صخب الجمهور، وصيحاته من حينٍ لآخر

ـ عاوزين شغل..

البلياتشو

واندفع البلياتشو وسط الساحة فرحب به الناس، هذا الكائن الدولى، فى كل أنحاء العالم اسمه بلياتشو. تختلف سحنته فى بلاد عما هى فى بلاد أخرى، ولكن وجهه الملون، وحركاته التعبيرية الواسعة المجال، ودوره الخالد فى إضحاك الجماهير يجعل منه ذلك النمط الذى تهتز له أعطاف الناس فى كل مكان.

اللعب قد بدأ..

فوق الحبل فتى ممشوق صلب يمشى وفى يده قضيب طويل أفقى. يحفظ به توازنه.وتنطلق صيحة:

- إن كنت جدع اجرى. ويقفز الفتى فى الهواء ثم يسقط قاعداً على الحبل هابطاً به إلى أسفل. ويرتد الحبل دافعاً بالفتى إلى الهواء.. ثم يعود هابطاً فيستوى واقفاً على الحبل بقدميه.

ويعلو التصفيق والصياح فيكرر الفتى الحركة مرات، وبسرعة أعظم، وهنا ترتفع الموسيقى، ويرتفع الصياح، ويقف الجمهور على قدميه وقد توترت كل أعصابه.

- إن كنت جدع امشى على إيديك.. شىء ما جعل وجهه يشحب، وحركاته تصبح أثقل وأكثر خشونة وعصبية، شىء كالغضب.

والقائمة الخشبية تهتز لاهتزاز الحبل، والوتد الذى يمسكها إلى الأرض ينتزع فجأة فتسقط القائمة، ويسقط الفتى قاعداً فوق الأرض، وقد قفز الجمهور واقفاً وسكتت الدنيا لحظة، ولكن الموسيقى علت صيحاتها من جديد رجال السيرك يهرولون يحملون الفتى وقوائم الخشب والحبل.. وقد فر البلياتشو من الساحة وانتحى ركناً قصياً جوار أحد الأعمدة الضخمة التى تحمل الخيمة العملاقة ودفن وجهه بين ركبتيه كالمذعور فخطف قلوب الجماهير فى اللحظة الحاسمة وفجر منها الضحك العالى.

ودخل صاحب السيرك إلى الساحة زاعقاً..

- بلياتشو..

- إيه.. إيه.. إيه.. بتزعق ليه ؟

- إنت اللى وقعت الراجل.

- لا وحياة النبى.

- أمال من اللى وقعه؟

- الهوا.. الهوا.. حدف شمال..!

وانقلبت حادثة السيرك من كارثة إلى سخرية.

حافة الموت

ويقف رجال وسيدات وأطفال على حافة الموت ليعرضوا على الناس إحدى معجزات الجسد البشرى. فالجهاز العصبى وعضلات جسد كل واحد من هؤلاء الأبطال قد أحكم شدها بقدرة حديدية بحيث أصبح الجسد البشرى قوة خارقة تحكمها وتضبطها إرادة صاحبها. لا يهتز، لا يميل، إلا بقدر ما يريد.. وحينئذ يستطيع هذا البطل وقد أمسك زمام قواه وقدراته على التوازن، وأحكم مراكز ثقل الصناديق والموائد والكراسى التى يحملها فوق صدره، وهو مرتكز بقدميه على عامودين فى الأرض، وبيديه على عامودين.. أصبح يستطيع أن يرفع يديه فى الهواء وقد علا صدره قليلاً، وجسمه أفقى منحرف قليلاً إلى أعلى لا يرتكز إلا على قدميه، وعضلات ساقيه تشد بقية جسده فى قوة.. وفوق صدره صناديق وموائد وكراس.. فوقها سيدة واقفة على يديها، وطفلة!..

وعلى حافة الموت، يقف هؤلاء فى رشاقة، فى ثبات، ليعرضوا خوارق القدرة الإنسانية على ناس تحمل هموماً كبيرة وصغيرة، وتحلم بالانتصار الأخير.

وحينئذ تنطلق طاقات هؤلاء الناس فى التعبير عن تمجيدها وإيمانها بخوارق القدرة الإنسانية، وتتفتح آمالها نهائياً..

حينئذ تنفجر من الحناجر، وتنطلق من أعماق الرئة صيحات الظفر العظيم. ولا يعود أحد يصيح..

- إن كنت جدع..

القلب الجسور

وترتفع العيون وتتعلق الأنفاس وبنت فى السابعة ترتقى درجات سلم خشبى طويل ذاهب فى الفضاء.. ومرتكز على قدمى أخيها الراقد على ظهره رافعاً ساقيه إلى أعلى وعليهما السلم.. والبنت ترتفع لتبلغ أقصاه، وتشبك قدميها فى إحدى فجواته وتدع جسدها يميل فى الهواء..

وحينئذ يقول البلياتشو:

- مش حاجة الحركة دى. مش حاجة فيه حركات أحسن منها.. ويرد الفتى الراقد تحت السلم:

- يعنى عايزنى أعمل لك إيه؟..

- إذا أنت جدع صحيح زى ما بتقول.. شيل السلم ده.. على رجل واحدة.

ويرفع الفتى قدماً واحدة. قليلاً حتى يميل السلم ويتحول مركز الثقل إلى قدمه الأخرى فيسحب قدمه الأولى فى بطء حتى لتهتز الأخرى قليلاً. ثم تثبت.. والبنت فوق، جسدها نصفه فى الهواء، وساقاها معقودتان بدرجات السلم..!

* * *

- فى أوروبا حركات أخطر..

- إن أرض أوروبا لينة. ليست كأرضنا.

إذا سقط البهلوان فى أوروبا وأقعدته عن العمل عاهة ما، فهو عادة يكون قد كون ثروة تبقى عليه الكرامة إلى آخر العمر، فأرض أوروبا لينة.

لكن هؤلاء يندفعون فى جسارة إلى التهلكة بلا ضمان، بلا طمأنينة.. لأنهم أبطال فحسب.

ومع ذلك فهم يقومون بألعاب خطرة فى مستوى عالمى، وأظن أن أبطال السيرك المصرى يمكن أن يمثلوا مصر فى كل أنحاد العالم فى برامج للفنون الشعبية..

المدنية وراءهم

ولكن المدنيـــة، مع ذلك تطاردهم إلى الضـواحى وإلى الريف، بقسوة وبإصرار. فالسيرك لم يعد يقام إلا فى الموالد والمناسبات فى القاهرة. ثم يرحل إلى الريف بخيمته البالية ليبهر أحلام الناس التى لم تفسد أحلامها بعد السينما والأغانى المتميعة. وقد نزعت المدنية عن السيرك ثوبه الرسمى وحتى المسرح الشعبى الحكومى يطارده بنفوذه الرسمى فى الريف ويأخذ عليه الطريق ولا يأبه له، ولا يعترف بأبطاله.. مع أن فنان السيرك هو الفنان الحقيقى للمسرح الشعبى.

فللسيرك مسرح أيضًا يقدم روايات. ورواية السيرك تعتمد غالبًا على أربعة عناصر أساسية: الأب وهو أحمق، وابنته جميلة وذات دلال، والخادم جبان ولكنه حاذق، والنصاب الجسور، فاسد الخلق.

يبدأ النصاب بمحاولة خداع الأب من أجل الزواج من البنت ولكن الخادم يكشف خبثه فيهدده النصاب بالويل والثبور ويرتعد الخادم، ولكنه يحتال بذكائه للسيطرة على الموقف وطرد النصاب.. وحينئذ تقع البنت فى حب منقذها.!

والدور الرئيسى طبعًا، هو دور الخادم، وهو بطل المسرح الشعبى بلا منازع.. حاضر البديهة، ويعرف جيداً حرفة التمثيل، وأصول إضحاك الجماهير.

ومنذ ثلاثة قرون التقط الكاتب الفرنسى العظيم موليير نماذج عدة من هذه المسرحيات الشعبية وأعاد صياغتها بحيث أصبحت من روائع المسرح العالمى الخالدة منها (البخيل، ومقالب سكابان، وطبيب رغم أنفه.. إلخ..)

وليس للمسرحية الشعبية نص مكتوب، المواقف فقط والحدوتة هى التى تعد سلفًا، أما الحوار فيرتجله الممثلون كل حسب موهبته وحضور ذهنه. وإحكام صنعة التمثيل يقتضى من الممثل الشعبى انتباهاً حاداً لمدى تأثر الجمهور بالموقف بحيث يطيل فيه أو يختصره. وبمدى تأثرهم بالمفارقة أو بالنكتة حتى ليعيد صياغتها بمختلف الأشكال والأساليب إلى أن يستهلك طلاوتها ويستنفد طاقتها على إضحاك الناس.

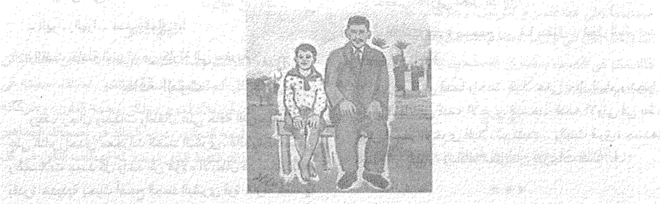
وهكذا لا تقدم المسرحية الواحدة بصياغة واحدة مرتين أبداً. ففى كل ليلة يحكم الجمهور مجرى الأحداث ويكيفها حسب هواه وحسب مدى استجابته.

* * *

أسرتان فقط فى مصر تبقيان على فن السيرك: أسرة عاكف، وأسرة الحلو.

ويتهدد الأسرتين، غير المحنة التى تعانيها كل الفنون الشعبية من المزاحمة غير العادلة للفنون الرسمية والفنون ذات رءوس الأموال الضخمة.. يتهددهما أيضاً الضغط على روحهم المعنوية والتهوين من شأنهم.. الذى أدى بالفنانة «نعيمة عاكف» إلى أن تهجر السيرك إلى الأبد وتفضل على هذا الفن الخطر المجيد تمثيل مشاهد زائفة تتسايل ميوعة وتهافتاً.. فى السينما.

(جريدة الجمهورية، ٣٠ يونية ١٩٥٦)



موسيقا الغجر المصريين

تأليف : محمد عمران
تعقيب : أحمد طه

فى تصديره لكتابه القيم «موسيقا الغجر المصريين»، يفاجئنا المؤلف بعبارة تلخص منهجه البحثى داخل كتابه، وذلك بتقريره الحاسم بأن الغجر المصريين «هم الذين أشاعوا (بجانب الكثير من الفنون) نمطاً خاصاً من الإبداع الموسيقى المتميز، ضم السيِّر والغناء القصصى والمدائح والطقاطيق والمواويل، وهم الذين روَّجوا الآلات والأدوات الموسيقية والأساليب الخاصة بهم فى كل أنحاء البلاد»، وهو تقرير غير دقيق، ذلك أن تقرير مثل هذه «الحقيقة» يلزمه أكثر من جمع نصوص القصص المغناة والسير المروية، وهى فنون برع فيها المصريون قبل وبعد نزوح الغجر إلى مصر.

لقد ذكرنى هذا الكتاب بكتاب آخر نشر منذ أقل قليلاً من قرن زمنى، وهو كتاب «طه حسين»، «تجديد ذكرى أبى العلاء»

وهو البحث الذى قدمه «طه حسين» إلى الجامعة المصرية عام ١٩١٤ لنيل درجة الدكتوراه، قبل سفره إلى فرنسا، لنيل درجة الدكتوراه الفرنسية، فقد فوجئت عند قراءة طه حسين بأنه قد أفرد فصولاً عديدة من كتابه، لبحث الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التى واكبت عصر «أبى العلاء»،وقبل أن يتعرض لفكر وشعر الشاعر الحكيم، ورغم ما عُرف عنه من انعزال وتوحد وعدم اهتمام بما يحدث من أحداث سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية.

لكننا نرى - عند الدكتور عمران - بحثه الذى يتناول جماعة دائمة الترحال تتأثر بما حولها من أحداث بأكثر مما يتأثر به المستقرون الآمنون، مع هذا يقرر الدكتور أن أحكامه «نتاج لما أسفرت عنه الكتابات المتخصصة فى علم الغجريات»، وإن غايته من بحثه هى: «إلقاء الضوء على الإطار الثقافى الذى شكل حياة هذه الجماعة، وجعلها تبدع كل هذا الفن»، وعلى هذا فقد تطلعت - مثلى مثل أى قارئ - إلى معرفة ذلك «الإطار الثقافى» الذى شكل حياة هذه الجماعة، ولكن الباحث لم يتطرق إلى هذا الإطار، بل إننا نشعر أن الغجر كانوا يبدعون فنهم من خلال فراغ اجتماعى وثقافى. وكأنهم لا يعيشون فى مجتمع قديم. برع أبناؤه فى كافة المهن التى جعلها الباحث قصراً على الغجر فقط، حتى أنهم فى أوروبا نسبوا أنفسهم إلى مصر، كما فعل الأوروبيون تجاههم، وما ذلك إلا لامتهانهم المهن نفسها المعروفة عن المصريين فى تاريخهم القديم والحديث مثل الصناعات المعدنية، وتصنيع الحلى واستئناس الحيوان والتعايش معه وخاصة القردة والكلاب، (من غير الحيوانات الداجنة)، بالإضافة إلى صناعة

أدوات الزراعة والرى المختلفة، وصناعة الفخار والنسيج والآلات الموسيقية التى يجيد صنعها معظم فلاحى مصر كالناى والربابة وغيرها.

إن القول بامتياز جماعة ما فى مهنة ما بعيداً عن درس العوامل المحيطة بها. والتى دفعتها إلى امتهان هذه المهنة أو تلك، يبعدنا عن انجازات العلم بمختلف مجالاته ويقربنا من المقولات العنصرية، وبالتالى فمن غير المقبول، القول إن العرب البدو مهنتهم الإغارة والسلب والقتل، وإن اليهود لهم المهن المالية والربوية، وللغجر مهنة إشاعة البهجة بين الناس؛ لأن درس الجماعات أو الطوائف الهامشية لا يمكن أن يتم بغير دراسة المتن الذى به يتحدد الطريق الذى يسلكه الهامش وكيف يكون، والغجر كطائفة عاشت على هامش المجتمعات، واستطاعوا ابتداع قيم اجتماعية وثقافية داخل الطائفة أو الجماعة، ولكنهم من خلال العلاقة مع المتن الاجتماعى المحيط، لابد وأن يمتهنوا المهن التى تضمن لهم قدراً من الوجود المادى والاجتماعى داخل هذا المتن المحيط، مثال ذلك أن المصريين عرف عنهم منذ القدم الحرص على تخليد موتاهم وتكريم الآلهة الصغيرة المحلية، وبعد ذلك المشايخ والأولياء، ولا تكاد قرية مصرية ـ مهما صغرت ـ تخلو من ضريح أو مقام، بل لا نبالغ إذا قررنا أن هذه الأضرحة كانت توجد فى الكثير من الحارات والأزقة، وكان المصريون يقيمون الموالد والاحتفالات فى ذكرى أصحاب الأضرحة والمقامات، وذلك قبل نزوح طائفة الغجر إلى مصر بأزمنة وأحقاب طويلة، ومن هنا نشأ وانتشر الإنشاد الدينى، الذى حاول الغجر امتهانه فى مصر ضمن ما امتهنوه من مهن كالسحر والكيمياء والطب الشعبى واللعب بالحيوانات ومعها.

ولعل أكثر ما يحتاج إلى نقاش هو تقرير الباحث وتأكيده أنه «لا توجد حالات متميزة من البراعة وإتقان الأداء على هذه الآلات الموسيقية (الربابة، والدف، والمزمار، والسلامية، والرق، والدربكة، والصاجات وغيرها..) إلاَّ وكان للموسيقيين الغجر السبق فى إظهارها وفى ترويجها، وفى التفوق فيها على أقرانهم الموسيقيين من غير الغجر...»، وهو رأى ربما كان دافعه الحماس لمادته البحثية ولكنه يحتاج إلى دراسة وتمحيص، وإن كان من الممكن إيراده فى إحدى المقالات الصحفية الخفيفة، ولكن أن يكون ضمن كتاب لباحث متخصص فمن الصعب هضمه وقبوله.

من مؤكدات الباحث الأخرى والتى تحتاج أيضًا إلى نقاش وإثبات، قوله «بارتباط الشعر الروائى بالمغنيين الغجر»!! وكذلك حديثه عن المزمار بالقول مع «هيمنة الغجر وتفردهم بالعزف على المزمار»! بل إن الباحث فى معرض حديثه عن السيره الشعبية، وخاصة سيرة بنى هلال، ألصقها هى الأخرى بالشعراء الغجر، مع كونها سيرة إقليمية صنعتها شعوب عديدة فى منطقة الشرق الأوسط المتكلمة بالعربية، فهو يقول عن شاعرها «لكن الشاعر ـ ولأنه واع بطبيعة وضعه كغجرى.... إلخ» إذن فهو يقرر أن شعراء السيرة هم أيضاً من الغجر، وكأن جماهير الفلاحين وأهالى الحارات والأحياء الشعبية لم يكن لهم أى دور فى إبداع السيرة أو روايتها؛ وإنما كانوا مجرد مستمعين ومشاهدين للفن الغجرى.

إن الكتاب فى مجملة مقدمة سريعة للنصوص المجموعة التى احتلت ثلاثة أرباع الكتاب، وربما كان إيراد هذه النصوص ونقلها إلى الورق، هو أهم ما يلفت النظر إلى هذا الكتاب ووصفنا له فى هذه العجالة بالكتاب القيم، إننا نتوقع من باحث جاد كالدكتور عمران نقاشًا أكثر عمقًا للفرضيات التى طرحها، والنتائج التى انتهى إليها، وهو ما نأمل أن يحققه لأنه قادرعلى ذلك.



أصداء الملتقى القومى الثالث للفنون الشعبية

فى الصحافة المصرية

فى الملتقى الثالث للمأثورات الشعبية

دعوة لإقامة مركز قومى عربى للتراث

كان يا ما كان فى سابق العصر والأوان وما يحلو الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام.. ولأن الحكاية مصرية فلابد أن تبدأ بالبطل وتنتهى بالتبات والنبات وبخلفة الصبيان والبنات، ليأتى الخير وتتجمع سبع حبات مصرية.. حبات القمح والعدس والفول واللوبيا والحلبة والذرة والأرز ويلتئم شملها فى كيس صغير مع عملة فضية مثلما يجتمع رزق الأرض ورزق المال.

والبنية تتزين لها قلة بالشمع والورد والولد يقام له إبريق فى صينية من العملات الفضية السابحة فى الماء.

فالله وحده يعلم.. قد يصبح الولد فى يوم من الأيام أبا الفوارس عنترة أو الظاهر بيبرس أو أبو زيد الهلالى سلامة وتصبح البنت صبية ولا ست الحسن والجمال أو السفيرة عزيزة بعيونها السود.. ويمكن أن يكون لها حظ فى زينة أحلى من زينة التلى وأيام سعيدة تتغنى لها الربابة، وفى الآخر توتة توتة فرغت الحدوتة.

المشكلة أن الحدوتة كانت من الممكن فعلا أن تنتهى ويغلق دفتر أحوال المصريين لولا بعض الجهود ومنها هذا الملتقى القومى الثالث للمأثورات الشعبية الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة تحت عنوان «المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى» على مدى أربعة أيام لمناقشة الكثير من القضايا التى تتعلق بمصير تراث مصر والعرب الشعبى.

هذا الملتقى له حكاية تمنح سعادة يمازجها الشجن فهو الثالث فى نصف قرن، حيث سبقته محاولات منذ خمسين عامًا للمحافظة على الفن والأدب الشعبى وفتح الطريق أمام المأثورات الشعبية، ويبدو أن هذا التوجه قد شاركت فيه مصر بعض الدول العربية عندما شارك العرب فى ملتقى «العناصر المشتركة فى المأثورات الشعبية فى الوطن العربى» فى القاهرة عام ١٩٧١ وشاركت فيه ١١ دولة عربية ـ كما أشار الباحث محمد حسن عبدالحافظ ـ وصدرت توصيات لم يتحقق منها الكثير.

وكان من الممكن أن يتوقف الأمر عند هذا الحد حتى عقد الملتقى الأول عام ١٩٩٥ باسم «الفنون الشعبية وثقافة المستقبل»، ثم الملتقى الثانى عام ٢٠٠١ لرصد المأثورات الشعبية فى مائة عام والذى خرج من مرحلة التكريم التى ضمت د. سهير القلماوى وعبد الحميد يونس وصفوت كمال وفوزى العنتيل وأحمد آدم وزكريا الحجاوى لتمتد إلى فكرة إنشاء أرشيف وطنى للمأثورات الشعبية.

وأما هذا الملتقى الثالث والذى يناقش فكرة التنوع الثقافى فقد اجتمع له ٥٤ باحثًا مصريًا وعربيًا من أجل مناقشة ذلك التنوع، وهو كما قال د. أحمد مرسى مقرر الملتقى لا يزدهر

إلا فى مناخ من الأمن والسلام وهو دلالة ثراء، فالمأثورات الشعبية تجمع لتحفظ هويتنا فى عالم يتجه إلى ذوبان هذه الهويات.

أما صفوت كمال رئيس المؤتمر، فقد أشار إلى أهمية الحفاظ على القومية العربية فى أصولها الحقيقية كما تظهر فى المأثورات الشعبية التى تعتبر التعبير المباشر عن وجدان الأمة العربية.

واتفق معه على خليفة صاحب كلمة الباحثين العرب الذى طالب بإقامة مركز عربى قومى للتراث الشعبى حيث إن المأثورات الشعبية، وكما قال د. عماد أبو غازى فى كلمته نيابة عن الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، تمثل اتجاهاً أدبيًا وفكريًا وثقافيًا فى تصاعد مستمر منذ أطلق فريدريك مايور دعوته للتنوع الثقافى فى منتصف التسعينيات.

أغنية الشعب

تعتبر الأغانى من أهم أركان الفن الشعبى الذى يشهد بر مصر على تنوع أنغامه. فهناك شاعر الربابة، وهناك أغانى السامر السيناوى التى ناقشها إبراهيم عبد الحافظ بدخوله إلى مجتمع بدو سيناء الذى يعتبر من أهم المجتمعات البدوية بحكم موقعه الجغرافى وظروفه التاريخية وتعرضه لموجات متعددة من الجذب والشد خاصة وأن سيناء قد تعرضت فى الأعوام الثلاثين الأخيرة لعدة متغيرات وهى بيئة خصبة لرصد أشكال الأغانى الشعبية كالمربوعة والموال والأغانى المصاحبة للحركة ومنها الرحية والمشرقية والخوجار والرزعة.

من أهم الأبحاث ما قدمته أميمة منير جادو حيث تعرضت للمأثورات الشعبية كما تمثلها الرواية العربية الواقعية وتابعت الكم الهائل من المأثورات الشعبية التى توجد فى رواية «فسيفساء دمشقية» للكاتبة غادة السمان، والتى كتبت عن فترة الأربعينيات والخمسينيات والستينيات فى الشام القديمة فجمعت كل المأثورات التى تتعلق بالزواج المبكر وتسمية المواليد وتفضيل الأولاد وأغانى وألعاب الأطفال وخيال الظل وصندوق الفرجة والحكواتى.

الشعر الشعبى فى الأندلس

يبقى فى النهاية ارتباط الشعر والفن فى البحث الذى قدمته فاطمة طحطح عن «القصائد الشعبية الثغرية بالأندلس» فالشعر الثغرى الأندلسى هو نوع من القصائد أو الملاحم مجهولة المؤلف التى نشأت على الحدود الإسلامية المسيحية وهى مزيج بين عامية الأندلس والرومانيين وتسجل أحداثا فردية أو جماعية فى قالب قصصى يشى بالحضور العربى وروح التسامح و«ملعبته الكفيف الزرهونى» هى إحدى الملاحم الزجلية التى نظمت فى المغرب فى نفس فترة العصر الغرناطى الأخير وتفتح مجالاً للبحث عن وجود قصائد عربية موازية لأناشيد الحدود الإسبانية.

وعن الحارة المصرية حيث تناولت فاطمة حسن أعمال الفنان التشكيلى على دسوقى منذ بداياته الأولى موضحة ولاءه الشديد للحارة المصرية وجوها الأسطورى والحياة الشعبية المصرية والعادات والتقاليد والرموز الشعبية التى حرص عليها منذ معرضه الأول «أطفال البلياتشو» فى بداية الستينيات.

فلسفة الجماعة .. أو المثل الشعبى

لون آخر من ألوان المأثورات هو المثل الشعبى. ونصوص الأمثال ـ كما يحدثنا الباحث إبراهيم شعلان ـ جزء عضوى فى بنية العلاقات الاجتماعية، ففى مجال الصداقات تقول «جنة من غير ناس ما تنداس» وفى التعاون «من قدم السبت يلقى الحد قدامه» و«من خدم الناس صارت الناس خدامه» وفى مجال المعاملات «قل فى وشه ولا تغشه» و «الباب المقفول يرد القضا المستعجل» و«اسعى يا عبد وأنا اسعى معاك» و«إن نمت يا عبد مين ينفعك» و«ما يحمل همك إلا أخوك وابن عمك».. هكذا يلخص الشعب حكمة آلاف السنين المستقاة من التجربة الفردية التى تتحول بالتراكم التاريخى إلى فلسفة جماعية.

وخلص المؤتمر إلى توصيات عدة من أهمها:

ـ الدعوة إلى ضرورة انعقاد الملتقى القومى للمأثورات الشعبية بصفة دورية (كل عامين) على أن تبادل الدول العربية استضافة فعاليات الملتقى.

ـ استثمار إمكانات المأثورات الشعبية العربية فى صيغها المحلية فى وضع خطة استراتيجية تنموية تضع فى اعتبارها التنوع الثقافى والثراء الفنى لمفردات هذه المأثورات.

ـ إنشاء أمانة دائمة للملتقى القومى للمأثورات الشعبية فى مصر والعمل على إعداد قاعدة بيانات بأسماء الخبراء

والباحثين والمهتمين العرب بالمأثورات الشعبية وإصدارها فى مطبوعات وتوزيعها على نطاق واسع فى الوطن العربى.

ـ دعوة الدول العربية للحرص على توقيع اتفاقية لليونسكو لعام ٢٠٠٣ لتسجيل وصون وحماية التراث الثقافى غير المادى والاتفاقات الدولية الأخرى ذات الصلة والدعوة إلى تكوين هيئة من كبار خبراء المأثورات الشعبية والقانونيين العرب تكون مهمتها متابعة تنفيذ القرارات والاتفاقات الدولية فى مجال حماية الملكية الفكرية.

ـ الدعوى إلى إنشاء معاهد علمية ومراكز بحثية إقليمية تعنى بإعداد الكوادر المدربة على جمع وتوثيق وحفظ وأرشفة المأثورات الشعبية العربية وفق آلية ونظام موحد.

توجيه الاهتمام من الجهات المعنية فى الدول العربية لتضمين الصناعات والحرف اليدوية الموروثة ضمن الأنشطة الفنية بالمدارس وإقامة المسابقات بين الطلاب لتشجيعهم على الإقبال وتخصيص الأسواق لعرض منتجاتها.

ـ حث الباحثين والمهتمين بجمع المأثورات الفنية ودراستها فى الوطن العربى لتأسيس جمعيات أهلية وطنية فى كل بلد عربى تمهيداً لتأسيس رابطة الجمعيات العربية للمأثورات الشعبية والتنسيق بين هذه الجمعيات.

«د. هالة أحمد زكى ـ الأهرام الثلاثاء ٥ ديسمبر ٢٠٠٦»

المأثورات الشعبية
السبيل للحفاظ على هويتنا الثقافية

افتتح عماد الدين أبو غازى نائبا عن كل من فاروق حسنى، وزير الثقافة رئيس المجلس الأعلى للثقافة، وجابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، فعاليات الدورة الثالثة للملتقى القومى للمأثورات الشعبية، تحت عنوان «المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى»، وذلك فى تمام الحادية عشرة والنصف يوم الاثنين الموافق ٢٧ نوفمبر ٢٠٠٦، بدار الأوبرا المصرية، استمر أربعة أيام، وبدأت الجلسة الافتتاحية بكلمة أحمد على مرسى مقرر الملتقى.

حيث أكد على أن التنوع الثقافى لا يزدهر إلا فى جو من الأمن والسلام والديمقراطية ومن المستحيل أن يكون هناك تنوع ثقافى إذا كان هناك رأى واحد واتجاه واحد، فالتنوع دلالة حياة ولا يمكن للتنمية أن تتحقق ما لم نضع فى الاعتبار التنوع الثقافى، ومما لا شك فيه أن هذه المأثورات تتجدد من خلال استيعابها لعناصر ثقافية متعددة، ومن خلال تواصلها واتصالها مع الحياة والناس، وللأسف أهملت الآن المأثورات الشعبية العربية ولم نرصد قواعد لجمعها، لذلك فإنه يجب إعداد قوائم البيانات العلمية الخاصة للمأثورات الشعبية حفاظاً على هويتنا الثقافية وإدراكنا لأهميتها، فالمأثورات الشعبية ليست شيئًا يسخر منه، وقد آن الأوان لحفظ هذه المأثورات أسوة بما يقوم عليه اليونسكو الآن..

يقول صفوت كمال ـ رئيس الملتقى ـ: المأثورات الشعبية هى التعبير المباشر عن فكر الأمة العربية، كما أن التواصل الثقافى العربى هو الحفاظ برؤية علمية على هذه المأثورات بما تحمل من أشكال فنية والحفاظ على التقاليد والعادات والمعتقدات، والتواصل الثقافى الذى يسعى إلى تأكيد الهوية دون إخلال، ولكن كل السعادة بأن نلتقى فى وقت نتعرض فيه لطمس مأثوراتنا الثقافية، فالإبداع الشعبى هو تعبير فكر ووجدان الأمة فى حيوية وجودها الإيجابى فى مجالات التنوع الثقافى العالمى.

ثم تحدث على عبد الله خليفة عن الباحثين العرب وقام بالشكر للقائمين على الملتقى وعقد مؤتمر المأثورات الثالث بالقاهرة فقد ظلت مصر وافية لذلك من جيل إلى جيل ليس على الساحة المحلية فقط بل على مستوى الأمة العربية كلها، وتركت بصمة مصرية واضحة، فقد تكاتف الباحثون العرب لجمع المأثورات العربية واعتبارها ساحة واحدة ولن يتأتى لنا ذلك إلا من خلال عمل مؤسسى أهلى منظم، ودعا لعمل مؤسسى ثقافى ضخم.

ثم كان دور عماد الدين أبو غازى الذى رحب باسم وزير الثقافة، وقال نيابة عن جابر عصفور، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة: المؤتمر يأتى تأكيداً على حرص المجلس الأعلى للثقافة للحفاظ على دورية انعقاد المؤتمر حتى يتيح فرصة للباحثين للمناقشة فى قضايا الموروث الشعبى، وعنوان المؤتمر ملائم جداً للفترة التى نمر بها، وهو يأتى تأكيداً لاتجاه متصاعد منذ منتصف العقد الأخير للقرن العشرين حيث دعا فريدريك مايور، الأمين العام السابق لليونسكو إلى الحفاظ على التنوع الثقافى، وأصدر اليونسكو تقرير التنوع البشرى الخلاق الذى صدر عام ١٩٩٥ وترجم إلى العربية فى إطار المشروع القومى للترجمة.

وتوالت بعد ذلك الجلسات التى كانت أكثر من عشر جلسات ناقش الملتقى خلالها عددا من المحاور؛ منها الاتجاهات العالمية والمحلية لحماية التراث الثقافى، والمأثورات الشعبية وحوار الثقافات، ودور المأثورات الشعبية فى التنشئة الاجتماعية للطفل والتنمية الأسرية، كما تعكسها الرواية العربية، واستلهام الحياة الشعبية والحارة المصرية فى أعمال الفنان على دسوقى، وذلك من خلال شريط ڤيديو.

«نادية فوزى - جريدة القاهرة ٥ ديسمبر ٢٠٠٦»

الملتقى القومى الثالث للفنون الشعبية يطالب: بتأسيس مركز عربى للتراث الشعبى

تأسيس مركز عربى للتراث الشعبى دعوة توقف عندها المشاركون فى الملتقى القومى الثالث للفنون الشعبية الذى عقده المجلس الأعلى للثقافة بعنوان «المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى» فهى خطوة قد يحقق فيها التراث العربى ما فشلت فيه الأنظمة السياسية من وحدة حقيقية، وإنقاذ هذا التراث من براثن الضياع الذى يعنى طمس جانب مهم من الهوية، فى ظل عدم وعى من جانبنا ومحاولات نهب من إسرائيل التى سرقت الأرض وتريد الآن سرقة الحضارة والتاريخ، فهى لم *تتورع عن انتحال الأهرامات وجمع الحكايات الشعبية من* يهود اليمن بوصفها تراثاً يهودياً، ونشرت الموشحات العراقية والمغربية بوصفها إبداعاً إسرائيلياً.

فهذا الموروث الثقافى الذى نسميه التراث هو صمام الأمان كى نتفاعل مع الآخر دون الذوبان فيه.

جاءت الدعوة لتأسيس ذلك المركز على لسان الباحث الخليجى على عبد الله خليفة مؤكداً أن الصحوة العربية للاهتمام بالموروث الشعبى كعنصر فى الثقافة العربية انطلقت مبكراً من مصر على يد الدكتور عبد الحميد يونس، وظلت مصر وفية لتلك الصرخة من جيل إلى آخر، بل وكانت هناك بصمة مصرية فى كل الجهود العربية لجمع وتدوين المأثورات الشعبية، فكانت جهود محمد الجوهرى فى المملكة العربية السعودية، وصفوت كمال فى الكويت وزكريا الحجاوى وعبد الحميد حواس فى قطر ود. أحمد مرسى، وهى الجهود التى أسهمت لسنوات فى أعمال مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربى.. جاء الملتقى بعنوان «المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى» وهو عنوان - كما قال د. عماد أبو غازى المشرف على اللجان الثقافية فى الكلمة التى ألقاها باسم المجلس الأعلى للثقافة - يتوافق مع اتجاه احترام التنوع الثقافى على المستوى العالمى الذى تصاعد منذ منتصف العقد الأخير من القرن الماضى، ففى ظل العولمة يتحتم على المهتمين بالثقافة العالمية الحفاظ على التنوع الثقافى، فبات هدفاً وشعاراً، والمأثورات الشعبية مجالاً أساسيًا للحفاظ على هذا التنوع بما يحمله من تراث تراكمى.

وكانت العولمة ومكانة المأثورات الشعبية فى ظلها من أهم الموضوعات التى شغلت حيزاً من النقاش فى المؤتمر، وكانت من بين الأوراق فى هذا المجال «اختصار المأثورات الشعبية فى ظل العولمة» التى تقدمت بها فريال فيلالى وفيها تحدثت عن معاناة الشعوب المستضعفة عموماً والأمة العربية الإسلامية بشكل خاص، ومازالت تعانى من محاولات الانسلاخ التى ارتكبتها فى حقها فى نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين الدول المتقدمة، أو بالأحرى الدول الإمبريالية، ولقد ازدادت عنفاً وضراوة فى القرن الحالى، لكن فى قالب آخر ونوع حديث من الاستعمال، أشد بأساً وشراسة، ثوبه الجديد العولمة وشعاره «القرية الكبيرة» التى تذوب تحت ظلها ثوابت الشخصية القومية.

وكانت المهن التراثية المندثرة هى آخر شغل المشاركين فى الملتقى، ففى ورقة بحثية قدمها الباحث إبراهيم حلمى حول الفخار واقتصاد الثقافة الشعبية فى منطقة مصر القديمة وضع يده على أهم العراقيل التى تقف أمام الحرفة، ومنها عدم وجود معرض لكل مصنع، والاعتماد على وصول المشترى لمكان الإنتاج، وندرة عدد العمال المهرة فى الحرفة، والارتفاع المفاجئ فى أسعار الخامات، ومطاردة شرطة المرافق لأصحاب الفواخير ذات نظام الحرق العادى بالخشب، بالإضافة إلى غياب الوعى عند بعض الأجهزة الحكومية بضرورة مؤازرة الحرفة.

أما الفخار الشعبى فى جنوب مصر فقد تناولته الباحثة إيمان مهران، مشيرة إلى أن المنتج الفخارى يتعرض للانحسار بصفة عامة بفعل انتشار الأوانى الزجاجية والبلاستيكية والمعدنية كبديل عن أدوات المنزل الفخارية التقليدية وظهور الثلاجات ودخول المياه الصالحة للشرب إلى القرى والنجوع وعزوف أبناء الحرفيين عن تعلم حرفة الآباء.

ولأن الحرف التراثية ليست وحدها التى تجابه خطر الاندثار، بل إن عناصر أخرى من المأثورات الشعبية قد ينتظرها المصير ذاته، قدم الفنان محمد شبانة تصوره حول راهن الموسيقى الشعبية المصرية، متخذاً من الطنبورة البورسعيدية نموذجاً، حيث نجحت جمعية المصطبة فى منطقة القناة وفرقة الطنبورة فى إحياء التراث الغنائى البورسعيدى داخل وخارج مصر، وقامت بإنتاج ألبومات غنائية ضمنتها أعمال تراثية وتجارب جديدة لأعضائها.

ولقد أثبتت التجربة أن الحرف التراثية يمكن إحياؤها من خلال التنمية، فقد أثبتت نجاحها فى المشروعات الصغيرة، كما حدث فى جزيرة شندويل فى محافظة سوهاج، فقد انتشرت صناعة التلى بين أهالى أسيوط فى القرن التاسع عشر، وكان إنتاج التلى يستخدم محلياً ليزين ملابس القرويات على اختلافهن، وكذلك ملابس الأرستقراطية والأجانب المارين بأسيوط، وفى بداية القرن العشرين كان التلى منتشرا بين الأرستقراطية كفساتين للسهرة، فى نفس الوقت احتفظت الموتيفات التقليدية المتوارثة وهى رسومات من البيئة والحياة الشعبية، ثم دخل التلى فى حالة اندثار حينما بعدت الطبقة الغنية أو الأرستقراطية عن شرائه، إلى أن نجح الفنان التشكيلى سعد زغلول عام ١٩٩٠ فى إحيائه وجاءت بعده إحدى الباحثات التى عثرت على سيدة عجوز تدعى «أم علية» وهى فى السبعين من عمرها، قامت تلك السيدة بتدريب عشر فتيات من خريجات المعاهد الفنية، فعاد التلى إلى الحياة، وأصبحت هذه الجزيرة تحمل لواء هذا الفن من إبداع المرأة وجعلت منه مشروعاً تنموياً كمأثور شعبى أصيل.

«سهير عبدالحميد ـ مجلة أخبار الدنيا ـ ١٧ ديسمبر ٢٠٠٦»

المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى

امتلأ المسرح الصغير بدار الأوبرا عن آخره بجمهور غفير من عشاق الفنون الشعبية والمهتمين بها فى الملتقى القومى الثالث الذى عقدته لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة، عن المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى.

استغرقت فعاليات الملتقى أربعة أيام من ٢٧ إلى ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٦، واشترك فيه ما يقرب من أربعين باحثاً وباحثة من مصر وبعض الأقطار العربية، ناقشوا فى جلساتهم عدداً من القضايا التى تشغل حياتنا الثقافية والعامة، مثل التواصل الثقافى، ومخاطر العولمة، ومناهج جمع وتحليل وتوثيق التراث الشعبى، وطرق صون هذا التراث المادى وغير المادى، أى الحرفى والفنى، حفظاً للكيانات الاجتماعية والهوية القومية التى يجسدها هذا التراث، فى ظل المتغيرات العالمية وثورة الاتصالات.

وليس هناك خلاف فى أن الظروف التى يواجهها التراث الشعبى بكل أنواعه وألوانه، فى مختلف الأقطار العربية، ظروف «صعبة» جداً؛ لأنها تهدد فنونها وحرفها، ليس بالتدهور فقط، وإنما بالتلاشى والاندثار.

وإذا كانت هذه الصعوبة تتفاوت من فن إلى فن ومن حرفة إلى حرفة، ومن بيئة جغرافية إلى أخرى، فإنها تشترك معاً فى هذا الخطر الذى يتهددها، سواء على مستوى الإنتاج، أو على مستوى التسويق والانتشار.

وهذه مسئولية الدولة فى المحل الأول فى كل الأقطار العربية، ومسئولية مؤسسات المجتمع المدنى، ومسئولية المثقفين من أهل الاختصاص والتحقيق الذين يعرفون جيداً العلل والعلاج، ويدركون أنه لا تقدم بدون تنوع، ولا تنمية اجتماعية أو اقتصادية بدون تنمية ثقافية شاملة.

ويكفى أن نذكر فى هذا المجال على سبيل المثال صناعة الفخار، وما تتعرض له من انحسار لأسباب مختلفة رغم الإمكانات النفعية والجمالية التى تنطوى عليها.

من أسباب هذا الانحسار ثبات وجمود إنتاج هذه الصناعة العريقة التى ترجع إلى تاريخ الفتح الإسلامى لمصر، وتأسيس حى الفسطاط كحى للفخارين، ولو أن هناك من المؤرخين من يرجع بهذه الصناعة إلى مصر القديمة.

ونتيجة لهذا الثبات والجمود لم يتح لهذه الصناعة أن تستفيد من التكنولوجيا الحديثة. وزاد من تفاقم هذا الوضع ارتفاع الضرائب المفروضة على ورشها البدائية مع قلة العائد المادى الذى أدى بالعاملين فيها إلى هجرتها بحثاً عن مصدر آخر للرزق، يوفر لهم بدخله الأكبر حياة ملائمة لا تحققها لهم هذه الصناعة، وتؤكد أبحاث الملتقى أن للمرأة دورها المبدع فى عدد من الصناعات الشعبية، مثل صناعة التلى فى جزيرة شندويل وأخميم. على أن أهم ما أكده الملتقى فى جلساته ومائدته المستديرة أن الثقافة الشعبية المتوارثة تشكل، كما يشكل الإبداع المعاصر، الرباط بين الماضى والحاضر، بين

المخزون الثقافى للمعانى والتصورات والحياة المعاصرة، فى غير انفصال عن الفكر الإنسانى، أو ابتعاد عن التنافس العالمى.

ذلك أن العزلة خروج من التاريخ، ولا تفضى إلا إلى الذبول والموت.

ويمثل هذا الرباط بين الماضى والحاضر، وبين الفرد والآخر، بما يتضمنه هذا الرباط من قيم حية قابلة للتأثر والتأثير، والتوازن بين الحضارة الحديثة والخبرات الفطرية الأصلية للمجتمعات التى لا تتوقف عن التطور والحراك البشرى.

ويقدم التشابه فى فن النسيج بين الشعوب المتباعدة، المصرية والعربية والأجنبية، دليلاً على الوحدة الإنسانية التى لا تتعارض فيها الرموز المحلية أو الإقليمية مع الطابع العام للنسيج فى العالم.

وكما نلتقى فى الدراسات الميدانية للتراث الشعبى المجهول المؤلف بالقيم التى تتراوح بين التقدم والتخلف، فإننا نلتقى أيضا بهذه القيم وبصورة أوضح دلالة فى الأعمال الأدبية والفنية للمبدعين والمبدعات.

وفى الملتقى قدمت أميمة منير جادو دراسة أدبية عن رواية الكاتبة السورية غادة السمان «فسيفساء دمشقية»، عرضت فيها لكثير من المفاهيم الشرقية عن المرأة التى تكشفها الكاتبة فى روايتها، مثل إعلاء قيمة الذكر بالمقارنة بالأنثى، واعتبار الأنثى مجرد «بطن ولود»، وليست عقلاً وشخصية مكتملة .. وهى مفاهيم بالية تقوم على التمييز المشين ضد المرأة، والحط من شأنها، وتهميش حضورها، وهو ما لم يعد مقبولاً فى زماننا، ويقابله بالطبع فى هذه الموروثات نفسها مفاهيم ومعتقدات وآمال ومثل عليا معبرة عن ظواهر اجتماعية، تعكس الجانب الوضاء الأكثر إشراقاً فى هذا التراث، الذى يتعين أن نراجعه، ونعرف به، ونفيد منه، ونطوره تطوراً للحياة والإبداع.

«نبيل فرج ـ مجلة حواء ـ ١٣ يناير ٢٠٠٧»



من أغانى الحجيج

ساحل طهطا ـ سوهاج

جمع وتدوين

أحمد الليثى

يَا قَـاْعِـدِيْن كَـسَـالَى مَـا تْصَلّوا	عَلَى الزينْ يَا قَـاعـدْين كَـسَـالَى
يَا قَاعِدِيْن كسالَى مَا احْمَدْ المُ......	صَطفَى بعَـــتْلى الرِسَـــالَه
يَا قَــاعْـــدِينْ سَــوِياَ مَــا تْصَلّوا	عَلَىَ الزينْ يَا قَــاعْـــدِينْ سَــوِيا
يَا قَاعدينْ سَوِياَ مَا احْمَد المُ.....	صْطَفىَ بعَـــتَلى الهَـــديَّه

* * *

لِحَـد المَـخَّـاضَــه ووَعَـتنِى	آهَ بتِّى لَحِـدِّ الْمـخَـاضَــه
لِحَـدِ المْخَـاضَــه عَـاوِدى يَا	يا بِتى لِقْـــتلِى رَفـــاقَـــا
تَلاتَه عـــــدوُا فِى طَريقِ	الـنَـبِى تَلاتَـه عَـــــــدوا
تَلاته يمِدُوا مِــتْـــشَــوِّقِين عَ	عَ النَبَى ورَايحينْ يِحــجَــوا
تَلاتَه يِســيــروا فى طَرِيق	النَبى تَلاتَـــه يِســــيـــروا
تَلاتَه يِسـيـروا مِـتْـشَـوِّقِيْن عَ	عَ النبِى ورَايحــيْن يزورُوا

* * *

يَا بُو ارْبَعْ مَـــراوحْ يَا بَابُور	السَـــفَـــرْ يَا بُو ارْبَعْ مَـــراوحْ
عَلَى جَـــدَّه رَايحْ يَا بَابُور	السَـــفَـــرْ عَلَى جَـــدَّه رَايِحْ
يَا بُو بَدْله حـمَّـه(١) يا مـأمُـور	الْمَـــركَـــز يا بُو بَدْله حـمَّـــه
يَا بُو بَدله حَـمَّـــه اخـتِـمْلنَا	عَ الْوَرَقْ يَا بُو بَدْلَه حَـــمَّـــه
يَا بُو بَدْلَه زِيتى(٢) يَا مـأمُـور	الْمَـــركَـــزْ يَا بُو بَدْلَه زِيتى
يَا بُو بَدْلَه زِيتى اخْـــتِـــمْلنَا	عَ الْـوَرَقْ يَـا بُـو بَـدْلَـه زِيـتَـى

***

مَــا كنُّه صَـعِـيدى رَيس البَـا	خْـــره مَـــا كنَّه صَـعِـيــدِى
مَــا كنُّه صَـعِـيدى واتْطَلَقْ لهُ	الطَيَّـــابْ قَلَعْ بالرَقِـــيقِ(٣)
مَـا كنُّه بِحـيـرِى مَـاريسٌ البَـا	خـــرَه مَـــا كنُّه بحـــيـــرى
مَـــا كنُّه بِحـــيـــرى وَاتْطَلَقْ لهُ	الطَيَّـــابْ قَلَعْ باللَّبـــينِى(٤)

***

يا رَايحْ بَلدنَا قُـــولْ لِولَدِى	الكَبـــيـــرْ يَا رَايحْ بَلَدنَا
يَا رَايح بَلَدنَا قُـــولْ لِولَدى	الْكَبـــيـــرْ يَبـــيِّضْ عَـــتَـــبنا
يَا رَايحْ يَا رَايح قُـــولْ لِولَدى	الكَبـــيـــرْ يَا رَايحْ يَا رَايحْ
يَا رَايحْ يَا رَايح قُـــول لِولَدى	الكَبِـيـــرْ يتكّى(٥) الـدَّبَـايِـحْ
ولا مَـالْ ف يدِّى مِـتْـشَـوقـيْـن عَ	عَ النَبى ولا مَـــالْ ف يِدى
ولاَ مَـالْ فِى يدِّى مِـتْـشَـوِّقين عَ	عَ الـنـبـى تـعَـطَّـفْ يَـا رَبـى
وَلا مَـالْ فِى إيدِى مـتْـشَـوِّقين عَ	عَ النَبِى ولاَ مَـــالْ فِى إيدِى
وَلا مَـــالْ فِى إيدى نَفَـــسِى أزورُ	النَبى تعَطَّفْ يَا سِـــيـــدى
مَـوَجَّـهْ لِشَـرقَـه بَابْ مُـحـمَّـدْ	وَعَـــالِى مِـــوَجَّـــهْ لِشَـــرْقَـــه

مــوَجَّــهْ لِشــرقَـــه عَ الكوَا		كِبْ والاعْــتَـــاب فَــضَّـــه

مــوَجَّـهْ لِقبْلِى بابْ مَــحْــمَـدْ		وَعَــالـى مَــوجَّــه لِقـبلِى

مــوجَّـــه لِقــبْلِى عَ الكوَا		كِب والاعْــتَـــاب تضْــوِى

يِسَــتِّفْ(٦) تِيَابُه قَـامْ مِنْ النُومْ		الحَــاجِجْ يَســـتِّفْ تيَـــابُه

يِســتِّفْ تِيَـابهُ عَ السَـفــرْ نَاوِ		نَاوِى وعَـــامِلْ حِـــسَـــابُه

وعَــامِل حِــسَابُه قَـامْ مِنْ النُوم		الحَــاجِجْ يِعِــد فِ فلوُســـهُ

يعِــدْ فِ فلُوسُـــه عَ السَــفــرْ نَاو		نَاوِى مَـــحَـــدِشْ يحُــوشُـــه

خُـــدْ أبْيَضْ(٧) وشِـــيلُه عِنْد		حَــرَم النبِى خــد أبيَضْ وِشــيِلُه

خــد أَبيضْ وشــيْلُه وإن نويتَ يَا		يا حَــاجِجْ يا مــحلى غَــسِــيلُه

خُــدْ أَبيَضْ ولفُــه وان نَويتْ يا		يا حَــاجِجْ خُــدْ أَبيضْ ولفـــهُ

خُــدْ أبيَضْ وِلفُـــه عِنْدْ حَــرَم		النَبِى يا مَــحلَى دا لِبــسُـــه

* * *

خُـــدِ الكِشْك كله وان نويت يا		يا حِـــاجج خـــد الكِشْكِ كُله

خُـــدِ الكشك كُلُه عِنْدْ حَــرِم		الـــنـــبِــى وِتـــعْـــطَـــشْ تــبــلُـــه

صِـغيًـر شَرَاره(٨) مَـا قَـعـدتُه		وَسْطْ الجِبَـــالْ صِــغَـيــرْ شَـراره

صِــغَـيـر شَـرارَه مَـا زَعْـقِـتــهُ		فِى الجِـبـالْ تبكِى الحِـجَـاره

صِــغَـيــر يلاَلِى مَـــا قَــعْــدِتُه		وَسطِ الجِـبَـالْ صِـغَـيـرْ يلاَلِى(٩)

صِـغَـيـر يلاَلِى مــا صَـرخِــتــهُ		فِى الجِـــبـــالِ تِبكِى الجِـــبـــالِ

قليله(١٠) فَى طَاقه(١١) مَا تِصلوا		عَ النْبِى قِـليًله فِى طَـاقـــــه

قِليله فِى طَاقَـــه مـــدحُــوا		فِى النَبِى وسِــيــرُوا رفَـــاقَـــا

قِليله تبَــرِّد فِى طرِيق النَبى   قِـلـيـلـه تِـبَـــــــــرِّد

قِليله تِبـــرِّد مَـــدحُــــوا   فى النَبى يا زيراين مُـحــمــد

* * *

مَــا زَيِّك مــــدَاينْ يَا مَــدِيَّنةْ   النَبىِ مَــــا زَيك مَــــدَاينْ

مَــا زَيِّك مــــدَاينْ عِندْ حَــرمٌ   النَبى فِــيكى الفَـــرح دَايمْ

مَـا زَيِّك مَـدِينَة يَا مَـدِينة النَبى   مَــــــا زَيكْ مَـــــدِينَـة

مَــا زَيِّكْ مَــدِينة عِنْد حَــرَمِ   النَّبى فـــيكِى الفـــرح دِيمَه(١٢)

الهوامش :

* الراوية : الحاجة عائشة عبد الرزوف كنعر.
المكان : ساحل طهطا ـ سوهاج.
السن : ٦٥ سنة.

(١) **بدله حمَّه** : البدلة الحمراء الميرى من أيام الاحتلال والملك.
(٢) **بدله زيتى** : من أيام الثورة ١٩٥٢.
(٣) **الرقيق** : القميص الشاش الخفيف المقور (الأسوانى ـ أو النوبى).
(٤) **اللبينى** : السروال الطويل أبو دكة الصعيدى.
(٥) **يتكى** : أى يسند الدبايح دليل على كثرة الدبايح للمناسبة العظيمة.
(٦) **يستف** : أى يوضب وينظم هدومه فى حقيبة السفر يرتبها.
(٧) **الأبيض** : للكفن لو حدثت وفاة بالحج وللبس أيضاً وهو المعتاد.
(٨) **شراره** : صغير جداً عن المولد أو الجمل البعرور الصغير.
(٩) **يلالى** : يصرخ.
(١٠) **قليلة** : قلة ماء.
(١١) **طاقة** : فتحه مغيبة أو فتحة هاوية.
(١٢) **ديمه** : دائماً.

جولة الفنون الشعبية

الملتقى القومى الثالث للفنون الشعبية

المأثورات الشعبية والتنوع الثقافى



فرقة النيل للآلات الشعبية فى حفل الختام



أحمد مرسى والفنان على دسوقى فى معرض الفنون الشعبية ، متحف محمود مختار

الفنان محسن شعلان وعماد أبو غازى وأحمد مرسى فى افتتاح المعرض



أحلام أبوزيد وفريال فيلالى وفاطمة طحطح ويوسف جوسيه وحنا نعيم حنا فى إحدى جلسات الملتقى



صفوت كمال (رئيس لجنة الفنون الشعبية) فى إحدى جلسات الملتقى

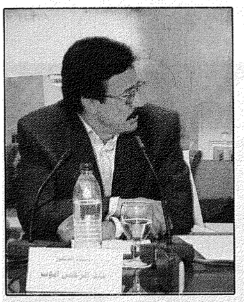


الباحثة المغربية فاطمة طحطح

جانب من الموائد المستديرة



إبراهيم عبد الحافظ ومصطفى جاد وسميح شعلان ضمن جمهور الجلسات

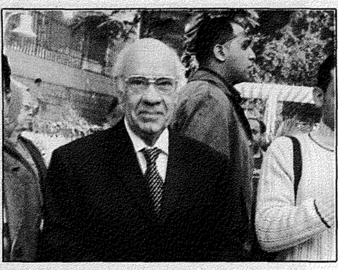


الباحث التونسى عبد الرحمن أيوب

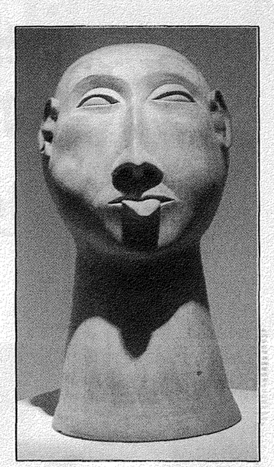
جانب من الموائد المستديرة



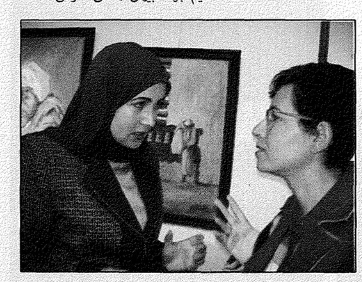
عروسة، فخار



أسعد نديم جهد كبير فى الملتقى القومى الثالث



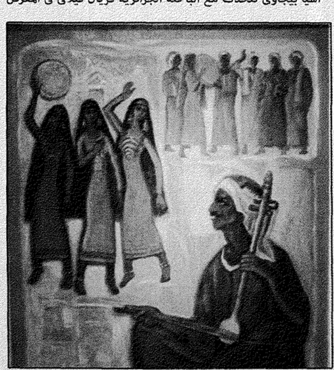
نحت، خشب



آسيا بيجاوى تتحدث مع الباحثة الجزائرية فريال فيلالى فى المعرض



لوحة للفنان عصمت دواستاشي



لوحة للفنان محمد قطب

بين الطنبورة والسمسمية



أحمد محمد سيد ، عازف سمسمية

سمسمية بخمسة أوتار وبدون مفاتيح



جمال فرج ، عازف سمسمية



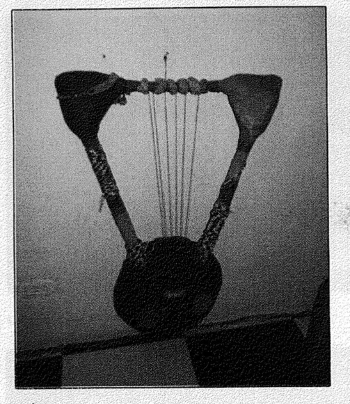
سمسمية بالمفاتيح بأربعة عشر وترًا



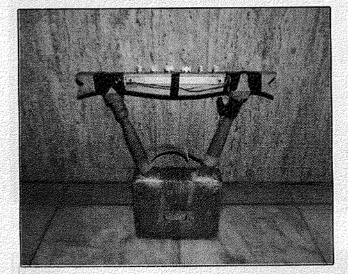
الناى بين حجمين من السمسمية



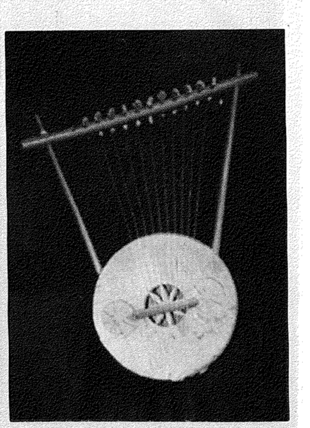
حجم كبير من السمسمية يحاكى الكنترباص



طنبورة حوى القماش بدون مفاتيح بستة أوتار



سمسمية من الواحات



سمسمية بعشرة أوتار

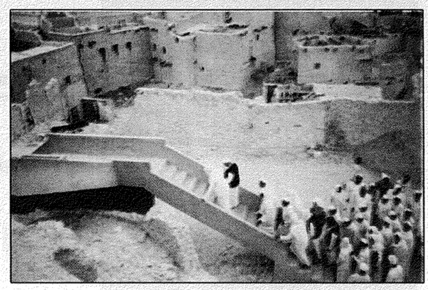


محمد السعيد شهيب ، عازف سمسمية



محمد الشناوى، عازف سمسمية

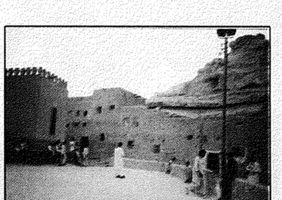
الاحتفال بالمولد النبوى الشريف فى واحة سيوة



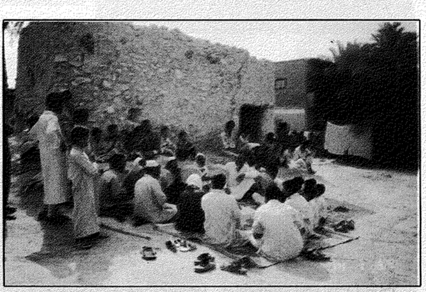
وصول أعضاء الطريقة الشاذلية المدنية إلى مقر الطريقة السنوسية



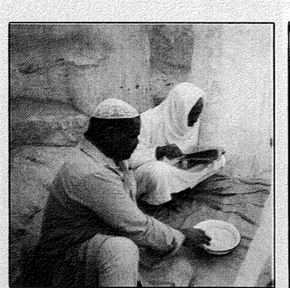
أعضاء الطريقة السنوسية فى استقبال الضيوف



مسجد أدرار، واحة سيوة، مقر الطريقة السنوسية



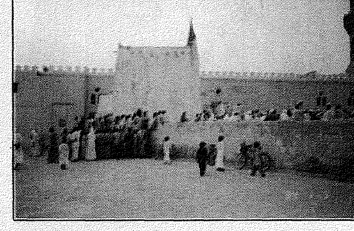
أعضاء الطريقة العروسية أمام ضريح الشيخ عبدالله فى قرية أغورمى



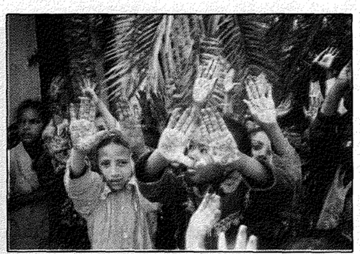
تلاوة القرآن الكريم وأكل العاشورة فى جامع سيدى سليمان

حلاوة المولد فى القاهرة

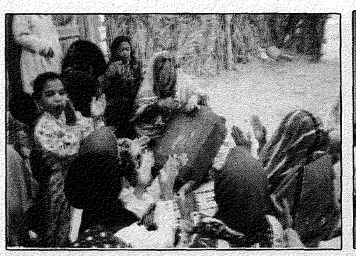




جامع سيدى سليمان، واحة سيوة

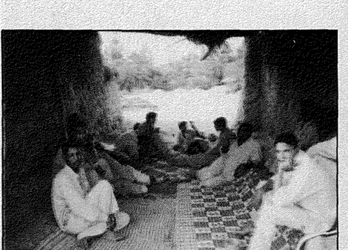


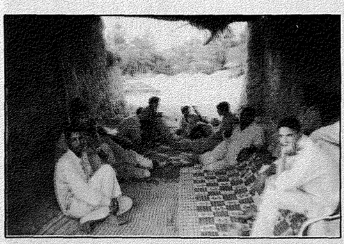
نقوش الحنة على أيدى أطفال قرية أغورمى



السيدة فاطمة تقود الغناء بين النساء باللغة العربية والسيوية، قرية أغورمى

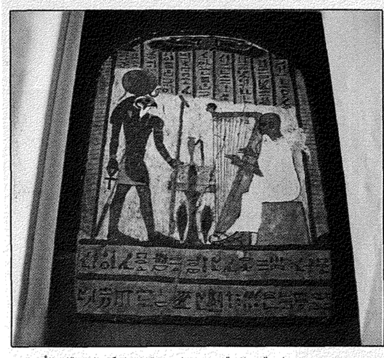
احتفال الرجال بأكل العاشورة فى الصباح

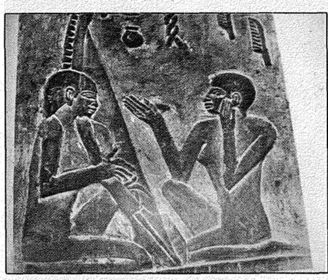




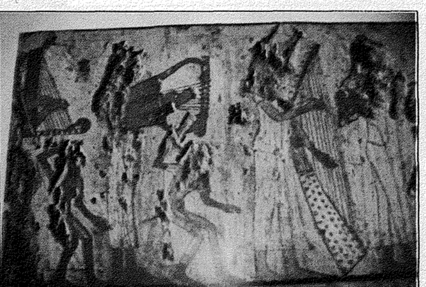
احتفال الشباب فى الصباح بأكل العاشورة

الموسيقى وملكة الموسيقى


لوحة جنائزية تحوى هارب مقوس (شكل الزاوية)، الأسرة ٢٥


مغنى مع عازف هارب (جاروفى الشكل)، دولة قديمة

عازفة عود وعازفة هارب، دولة حديثة


آلات وترية عدة : هارب مقوس، كنارة، هارب زاوى


العازف الضرير من مقبرة نخت، دولة حديثة

حكاية حب الرمان

جمع وتدوين

مدحت صفوت محفوظ

حجاكم الله

خير ما شاء الله

كان يا ما كان، ما يحلى الكلام غير فى ذكر النبى، عليه الصلاة والسلام.

كان فيه واحد وواحدة، والواحد والواحدة ما بيخلفوش، فقالو يا رب يا رباه يا سامع الدعوة والدعواه، تدينا[1] بت، والبت نسميها حب الرمان. طبعا عطاهم البت، والبت سموها حب الرمان. والبت دى جميلة جميلة، جلّ الله ما خلق فيها[2]، فلما طلعت جميلة أبوها طبعاً فرح بيها، وخدها ووداها عند السايغ بتاع الدهب.

فقال له يا سايغ،

قال له نعم يا باشا،

قال له خد ارسم لى التوب ده دهب، وعايز بروكة، الناحية فضة وناحية دهب.

قال له ماشى.

طبعاً البت حلوة، وأمورة، وتلبس، وجاب لها عبد بحصان. فسح ستك يفسحها، روّح ستك يروحها، يعنى محاديها[3].

جات[4] فى يوم من الأيام، أمها ابتدت تغير منها، يا سبحان الله، فيه أم تغير من بتها؟! هى الدنيا كده. فتيجى فى الليل وسهراية الليل، والقمر طالع، تقف قدامه بعد ما تسبَّح وتزَّوَّق وتقول، يا قمرة يا قميرة[5].

تقول لها نعم يا ختى.

تقول لها حلوة أنا ولاّ حب الرمان بتى؟

تقولها طبعاً حلوة حب الرمان، تفرق عنك حسن وجمال.

طبعاً هىّ تتغاظ، ازاى القمرة ترد عليها وتقول كده؟ حلوة حب الرمان، تفرق عنك

حسن وجمال، فتروح طبعاً تضرب فى البت، وتعذب فى البت، وتخلى البت توسخ، وتقلعها الحاجات بتاعتها، وتيجى فى الليل تانى، وتقول يا قمرة يا قميرة،

تقول لها نعم يا ختى

تقول لها حلوة أنا ولاّ حب الرمان بتى؟

تقول لها حلوة حب الرمان، تفرق عنك حسن وجمال.

تتغاظ هىّ، وتقول حتى القمرة لما أسألها، تقولى حلوة حب الرمان، تفرق عنك حسن وجمال، طيب.

جات ندهت[٦] العبد، فبتقوله يا عبد.

قال لها نعم يا ستى.

قالت له خد.

قالها إيه المطلوب منى؟

قالت له تاخد ستك حب الرمان، وتمشى بيها بالحصان، تمشى بيها تمشى بيها فى الجبال، لما توصل بعيد خالص، وتوغل، وتدبحها، وتجيب لى منها فنجان دم أشربه.

يا حول الله يا رب. دى بتها! العبد احتار. طب أعمل إيه؟ طب أسوى إيه؟ إن ما تبعهاش[٧] طبعاً هيتقطع عيش العبد. جه ركب وركّب وراه حب الرمان، ومشى فى الجبل، فضل ماشى ماشى ماشى فى الجبل. قال طب يا ربى لما حب الرمان تدبح، أمال أمها الوحشة وش الغراب، يعملو فيها إيه؟! أنا من رابع المستحيل أركب الذنب ده.

طبعا إيه اللى يحصل؟ فضلو ماشيين ماشيين ماشيين، والدنيا تجيب وتودى فيهم، لما لقيو نخلة، والنخلة فوقيها غراب، لما فوقيها غراب، راح إيه؟ مسك العبد البندقية، ورفع وشه لفوق، وراح طخ الغراب (تصدر الراوية صوت خروج الطلقة) راح الغراب مطخوخ[٨]، راح الغراب نازل فى الأرض مكبش، راح العبد مطلع المطوة[٩] من جيبه، وراح دابح الغراب.

طبعاً هىّ مدىّ له[١٠] قزازة[١١] يتلقى فيها شوية الدم، راح متلقى شوية الدم من الغراب، وراح قافلها، وقال لها يا حب الرمان أنا لو بإيدى كنت سويت معاكى الهوايل، لكن يا ستى ما أقدرش أعمل أى حاجة، روحى امشى فى بلاد الله وعبد الله، ربنا هيكرمك باللى يصينك ويحفظك.

فضلت ماشية، ماشية، ماشية، لما رست[١٢] على إيه؟ على بيت. البيت ده ف نجع، والنجع ده طبعاً الناس قليلة فيه، والبيت ده فيه إيه؟ تلاتة، والتلاتة صبيان إخوات.

طبعاً فتحت الباب ده لقيت الأكل، وفتحت الباب ده لقيت الشرب، وفتحت الباب ده لقيت السمنة[١٣] والبصل، وكل حاجة.

ربنا راد لها الستر، وهىّ كويسة وبت ناس وبت حلال، قامت طبخت، وغرفت، وغسلت، ونضفت المكان. قالت طب يا ربى استخبى ازاى من صحبات[١٤] البيت ده؟

طيب يا ربى، انت صاحب البصر، فطلع لها بعد كده جن، اللى نقول عليه عفركوش.

قال لها شبيك لبيك، عبدك وبين إديكى.

قال له بس[١٥] تفتح زى طاقة أدخل جواها.

راحت مفتوحة، راحت داخلة جواها، وقافلة على نفسها.

طبعًا جم[16] التلات إخوات، جم الغيط، سارحين بيشتغلو، كل يوم يِّجيو، اللى يجيب الميات[17]، واللى يجيب العشات[18]، واللى يجيب الطبيخات[19]، ويتخانقو، وانت ما عملت، وانت ما عملتش. دول فتحو الباب، لقيو اللهم صلى ع النبى، البيت نضيف، والحاجة معمولة، والأكل معمول، ومحطوط على جنب، إيه ده؟ إيه ده؟!

نط واد فيهم كده، فيه شىء لله، طب أنا أقولكم يا جماعة، يمكن ملكة[20] البيت عملت لنا الحكاية دى، يا ملكة البيت اطلعى لنا. راحت طالعة ليهم حب الرمان.

حب الرمان طبعًا جميلة، جلى الله ما خلق فيها، إيه ده[21]؟ ده يقول أخدها أنا[22]، وده يقول أخدها أنا. الصغير فيهم قال لهم بس. قالو إيه؟ قالهم شكرًا جزيلاً، حياخد أخته، سمعتو عن حد قبل كده خد أخته؟!

قالو أختنا؟! أبونا ما خلفلناش[23] أخوات.

قال بس سبحان الله وتعالى ربنا خلف لكم[24] أخوات.

راح قام على حيله. قال لهم إيه؟ قال لهم دى أختكم هتعيش معاكم.

قالو ماشى.

المهم عاشو فى سعادة، تضبخ لهم، وتغسل لهم، وتوضب[25] لهم اللقمة.

أمها ما سيتهاش فى حالها، فضلت تعس، تعس وراها، وعرفت إيه؟ إنها شربت دم الغراب. وبدال[26] ما هىّ حلوة شوية، بقت غراب، وتقول كاك كاك. راحت ضاربة فى العبد، وفضلت تضرب وتضرب، قال لها أنا ما أقدرش أعمل حاجة فى ستى. ستى الصغيرة ما أقدرش أعمل فيها حاجة، فسبتها.

فجات واحدة غجرية، اللى بتضرب الرمل، وتقول غازية وأضرب الرمل، غازية واضرب الرمل، فاللى تطلع لها[27] بخمسة، بعشر قروش. وفيه مثل بيقول لك إيه؟ خد من عبد الله واتكل على الله. فجات أم حب الرمان وقالت لها أما أقولك إيه يا ختى[28].

قالت لها أيوه.

قالت لها أنا ليا بت اسمها حب الرمان، والبت دى فى النجع التانى.

قالت لها طب والمطلوب منى؟

قالت لها عايزاكى تجيب لى خبر عنها[29].

قالت طيب.

طبعا اديتها مواصفاتها، واديت لها طولها، وحلاوتها وجمالها. ففضلت ماشية. لحد ما مكنت منها[30] لقيتها قاعدة فى حالها.

قالت لها مالك يا بتى؟

قالت ماليش يا خالتى.

قالت لها ما قربتيش تتجوزى؟

قالت لها يا خالتى أنا مش هتجوز.

طبعا فضلت وراها، وهاتك لمالك إيه؟ ظهرت لها إنها حب الرمان[31]، لما ظهرت لها حب الرمان، قالت لها بصى يا حب الرمان.

قالت لها نعم

قالت لها افتحى بقك[٣٢]

راحت فاتحه بقها، راحت مسقطا لها اللمونة[٣٣]، راحت اللمونة واقفة فى زورها.

طبعا الغجرية طارت لامها، وتقولها ده حصل. موتتها يعنى.

تعبت حب الرمان، وإخواتها حواليها يبكو، يقول يا ولاد دى أختنا، ويبكو حواليها، فضلو يبكو يبكو يبكو، لما واحد معدى واد حلال. قال لها طيب واللى يطيبها لكم[٣٤]؟

قال اللى يقول عليه ياخده.

قال لع[٣٥]. بس هو مش عايز يقول على حاجة

أمال هيقول على إيه؟

قال أتجوزها.

تتجوزها؟! تتجوزها ازاى؟!

المهم قالو نشرط عليك شرط.

قال اشرطو

قالو تتجوزها وتقعد معانا

قال يا سلام، أقعد معاكم.

راح مميلها[٣٦]، راح ضاربها لُكمية[٣٧] كده من ورا (كخ)[٣٨]، ولُكمية كده من قدام، راحت كاخة اللمونة[٣٩]. كخت اللمونة فاقت[٤٠].

طبعاً الأخ الكريم اللى كخخها اللمونة، قرا الفاتحة، وجاب المأذون، وجاب الدهب، وقامو الأفراح والليالى الملاح.

وما تكون طاقيتى مخرومة، كنت ماليتها لك مبرومة.

وما يكون حجرى جديد، كنت ماليته لك فريك.

وتوتة توتة، خلصت الحدوتة.



الهوامش :

(*) الراوية : محاسن محمد أحمد
من مواليد مركز أبنوب، محافظة أسيوط.
(١) تعطينا.
(٢) تبارك الله أحسن الخالقين.
(٣) ملازم لها.
(٤) جاءت وأتت.
(٥) تقصد تصغير قمر.
(٦) نادت.
(٧) يتبع أوامرها.
(٨) أصابته الطلقة.
(٩) المطواة.
(١٠) أعطته.
(١١) زجاجة.
(١٢) وصلت.
(١٣) السمن.
(١٤) أصحاب.
(١٥) فقط.
(١٦) جاءوا.
(١٧) المياه.
(١٨) الخبز.
(١٩) الطبيخ.
(٢٠) يقصد ملاك البيت.
(٢١) ما هذا.
(٢٢) أى أتزوجها.
(٢٣) لم يترك، أو لم ينجب بنات.
(٢٤) ترك لهم، أو أرسل لكم.
(٢٥) تعد لهم.
(٢٦) بدلا من.
(٢٧) تعطيها.
(٢٨) يا أختى.
(٢٩) تأتى لى بخبر عنها.
(٣٠) تمكنت منها، تقصد وجدتها.
(٣١) تبينت أنها حب الرمان.
(٣٢) فمك.
(٣٣) ألقت بالليمونة.
(٣٤) يعالجها لكم.
(٣٥) لا.
(٣٦) أمالها.
(٣٧) ضربة بقبضة اليد.
(٣٨) صوت خروج الليمونة.
(٣٩) خرجت الليمونة من فمها.
(٤٠) أفاقت.

الألعاب الشعبية فى قرية الشيخ زين الدين

طهطا ـ سوهاج

جمع وتدوين

محمود عبد الحميد

تدور الأيام ويصبح الحاضر ماضيًا والماضى إن لم يحافظ عليه فإنه سوف يندثر كما تندثر أشياء كثيرة، ولا يعرف لها أى شىء أو أية ذكرى تشير إليها. ومن القديم الذى لابد أن نحافظ عليه ألا وهو: ألعابنا الشعبية التى ملأت الكون والدنيا بهجة وجمالاً، وكانت سمرًا للذين يعانون من تعب طوال اليوم فى الحقول، وبعد الغروب يتجمعون فى ساحاتهم التى تسمى «بالرهبة»، حيث يتسامر كل منهم بالألعاب التى يميل إليها. فحق لنا وحق لهم أن نحافظ على تراثهم الشعبى من الاندثار والضياع فى غياهب الزمن، وهذه الألعاب من عادات أهل الصعيد وعادات أهل الصعيد كثيرة لا تعد ولا تحصى ولكل قرية عاداتها التى تحافظ عليها، وألعابها التى تنفرد بها وتختلف باختلاف المكان وطبيعته سواء كانت زراعية أو صحراوية، غرب النيل أو شرق النيل، كل هذه العوامل تؤثر فى طبيعة وعادات وألعاب القرية.

فلو نظرنا مثلاً إلى قرية الشيخ زين الدين، وهى قرية من قرى محافظة سوهاج تقع فى مدينة طهطا من الجانب الغربى للنيل، فإننا سوف نجد أن لها ألعاباً غريبة وقديمة تعبر بها عن طبيعة موقعها.

وقبل أن نسرد الألعاب لابد أن نشير إلى ماهية الألعاب الشعبية وسبب نشأتها.

فى نظرى أن الألعاب الشعبية هى ما تعارف عليها قوم بأعينهم وعلى طريقة لعبها، وتختلف من مكان إلى مكان ومن بيئة إلى أخرى.

وأما السبب الذى أدى إلى نشأة الألعاب الشعبية هو وقت الفراغ الذى يعيشون فيه بعد أداء عملهم طوال اليوم واحتياجهم للسمر والترفيه.

الألعاب الشعبية:

١ ـ دارت:

تتكون من مجموعة من اللاعبين الأقوياء ٧ أو ٨، ويضربون القرعة فيما بينهم على من ينزل فى النُّص، والذى تأتى عليه القرعة «يا ويله يا سواد ليله» يقعد على الأرض فى حدود دائرة، ويضع أسفله كل متاع اللاعبين، أما باقى الأفراد يقومون بالدوران حوله، والتقاط ذلك المتاع القطعة تلو الأخرى، وهم يضربونه بالشيلان أو الحبال، وعندما يتم أخذ كل المتاع الموجود من أسفله، ينهالون عليه ضرباً بكل ما أوتوا من قوة، وأحياناً كثيرة يسيل الدم من جسمه، وتنتهى اللعبة وتعاد الكرَّةُ من جديد بعمل قرعة أخرى، على من ترسى عليه من اللاعبين فيجلس فى المنتصف.

٢ ـ الزلزلت:

تتكون من عدة أفراد ينقسمون إلى فريقين كل فريق يرأسه أحد الأشخاص، ويضربون القرعة فيما بينهم، على من منهم، «ينخ أو يطاطى» أى ينحنى والفريق الآخر يركب على ظهره، وعندما تقع القرعة على الفريق الذى سوف «ينخ» يقوم رئيس الفريق الآخر بتسمية فريقه كل لاعب له اسم مختلف عن الآخر، ويقوم كل لاعب من لاعبى الفريق الذى معه اللعب بالركوب فوق أحد أفراد الفريق الآخر، ويقوم رئيس الفريق الذى معه اللعب بتغميض رئيس الفريق الآخر الذى أفراده «ينخون» ويقول رئيس الفريق الذى معه اللعبة:

اتزلزلت ما اتزلزلت يا بطيخ مثلاً أو يا شمام أو يا بطاطس، أو أية حاجة، فيسقف أحد الأشخاص الذين يركبون على يديه، فيسأل رئيس الفريق الذى معه اللعبة رئيس الفريق الآخر المعصوبة عينيه: من هو البطيخ؟ أى الذى سقف على يديه، فإذا كانت الإجابة صواب فإن لاعبى الفريق الذى معه اللعبة «ينخون» وتتبدل الأدوار، وإذا كانت خطأ فتسمى الأسماء مرة أخرى وتعاد اللعبة من جديد، حتى يعاد تبادل الأدوار أى الوقوع فى الخطأ.

٣ ـ عنكب:

تتكون من فريقين: فريق «ينخ» ويُشبِّكون أيديهم فى أيدى بعضهم، فى طابور واحد وراء بعضهم، والفريق الذى معه اللعبة يخرج أول لاعبيه ويقوم بالوثوب فوق مقدمة أول لاعب من لاعبى الفريق الآخر الذى أفراده «يَنخُّون» وهكذا بقية الفريق، فإذا لم يستطع أحد اللاعبين الوثوب ووقع على الأرض أو لمس الأرض خسر الفريق التابع له اللعبة، وكسب الآخر، وتُبدَّل الأدوار، وعندما يكتمل وثوب كل الفريق دون أن يقع أحد اللاعبين، يقول رئيس الفريق لرئيس الفريق الآخر: على اليمين ولاَّ على الشمال؟ أى أنزل على اليمين وأحجل على اليمين ولاَّ على الشمال فإذا قال له: على اليمين ينزل برجله اليمنى على الأرض ويحجل برجله اليسرى على مسافة محددة مسبقاً، وهكذا كل الأشخاص، وإذا لم يستطع أحد الأفراد أن ينزل كما قال له على اليمين فنزل على اليسار أو العكس

يخسر هذا الفريق «اللعبة» وينخون أى ينحنون ويركب الفريق الآخر اللعبة وهكذا..

٤ ـ الدنكو:

وتتكون من فريق واحد من أفراد عدة، ويضربون القرعة فيما بينهم على من «ينخ» منهم، ويقوم أحد الأفراد ويرأس الباقين، يقوم بالوثوب «النط» من فوق الشاب «الناخخ» ويقوم باقى الأفراد بالنط المتتابع وراءه؛ فإذا لمس أحد الأشخاص ظهره أو رأسه أو شىء منه، سقط هو وحده وعليه أن «ينخ» بدلاً من الفرد «الناخخ» وتبدأ اللعبة من جديد، أما إذا لم يسقط أحد اللاعبين يأتى دور آخر وهو «الدبة» وهو ضرب كلتا الكفتين على ظهر الشاب الناخخ بقوة، وهم يَنطُّون عليه أى يثبون عليه، ومن ينس أن يدب عليه بقوة أى يضربه بقوة ينزل مكانه أى «ينخ» مكانه، ثم إذا مرت هذه «الدبة» ولم يسقط أحد يأتى بعدها دور آخر هو «الحفة» وهو أن يقوم أفراد اللاعبين بالنط من على الشاب «الناخخ» وهم يحفون ظهره أى يريح نفسه عليه تريبحة خفيفة وهو ينط من فوقه، فإذا لم يفعل ذلك سقط مكانه، أما إذا مرَّ هذا الدور ولم يسقط أحد من اللاعبين، يأتى الدور التابع له وهو أن يجلس هذا الفرد الناخخ على ركبتيه ويديه ويمرِّر واحدًا تلو الآخر من فوقه وهم يزحفون، وعندما تصل أرجلهم وتثبت على ظهره يقولون له واحدًا واحدًا: بالجوز ولاً بالفرد أى نضربك على ظهرك بالجوز ولاً بالفرد بالرجلين ولاً بالرجل وعليه أن يختار ما يشاء برجل واحدة أو اثنتين، فيرفعون أرجلهم ويضربونه ضربًا شديدًا، وإذا لم يفعل ذلك كما طلب منه ينزل مكانه على الأرض أى «ينخ» مكانه، أو فعل العكس بأن قال له: فرد فضربه بالجوز، نزل أيضًا فى مكانه على الأرض، فإذا مرت اللعبة بأدوارها ولم ينزل أحد أى لم يقع أحد، تعاد اللعبة مرةً أخرى على نفس هذا الفرد الناخخ.

٥ ـ أوِّل.. وحوِّل:

تتكون من فريق واحد، يضربون القرعة فيما بينهم على من يبدأ اللعبة، ويقف بجوار قالب الطوب المنصوب عليه صفيحة، ويمسك بيده كرة صغيرة من القماش الملفوف الذى يوضع داخل فردة شراب، ويمسك اللاعب بيده الكرة ويقذفها إلى أعلى ثم يعود ويضربها بيده إلى أبعد ما يمكنه، وكلما كان الامتداد أبعد كانت المهمة أو اللعبة صعبة؛ لأن الفرد الآخر من الفريق الثانى يصعب عليه التنشين على قالب الطوب أو الصفيحة كلما ابتعدت المسافة، وهو يقذف الكرة يقول: أوِّل.. والفريق من وراءه يقول: حوِّل.. فإذا قذف الكرة ولم يقل له حوِّل يعاد القذف مرة أخرى، أما إذا تلقى أحد لاعبى الفريق الآخر الكرة تنتهى اللعبة لصالحهم ويبدأ الدور الذى يليه، وهو:

«أول بيد» فيرد عليه «عبيد»

ويكون اللاعب فى وضع يعطى فيه ظهره للجمهور ووجهه للاعبين، ويبدأ بقذف الكرة إلى مسافة بعيدة ويتكرر نفس ما حدث.

«تانى بيد» فيرد عليه أيضاً «عبيد» ويبدأ بقذف الكرة ويتكرر نفس ما حدث.

فإذا لم يقع يأتى الدور الذى بعده:

«أول بيدين» فيردون عليه يقولون «عبيدين»

ويقذف الكرة ويحدث نفس ما حدث

«تانى بيدين» فيردون «عبيدين»

ويحدث نفس ما حدث ثم يأتى الدور التالى:

«أول كعكُه»، ويرد الفريق ويقول: «أنت معكو».

وفيه اللاعب يرفع قدمه اليمنى، ثم يقذف الكرة من أسفلها إلى أعلى ويضربها بيده اليمنى.

«أول ودنه» فيردون عليه «حد له»

ويضع يده اليسرى على أذنه اليمنى واليمنى تمر من تحت يده اليسرى وبها الكرة، فيقذف الكرة إلى أعلى ويضربها بيده اليمنى ويتكرر الدور مرة أخرى

«تانى ودنه» ويقول له «حد له»

فإذا انتهى هذا الدور يقوم اللاعب الذى يمسك بالكرة ويقول:

«أول خره» فيردون عليه ويقولون «أنت مره» أثناء قوله ذلك يقوم يرفع قدمه اليمنى ويدخل يده من أسفلها ويقذف الكرة لأعلى ثم يضربها إلى الأمام بأقصى قوة ممكنة، وكذلك يقول اللاعب:

«تانى خره» فيقولون له «أنت مره» ويتكرر نفس ما حدث.

وعندما يقول: «أول رجله» يرد عليه اللاعبون «أنت حجلة» يقوم اللاعب ويقذف الكرة هذه المرة بقدمه.

فإذا لم يقع اللاعب ولم يقع أحد بدلاً منه تعاد اللعبة مرة أخرى بنفس الأدوار السابقة.

٦ ـ السبعاوية:

وهى تتكون من سبع شقفات أو طباطيب ومجموعة من اللاعبين يقومون فى البداية بعمل قرعة فيما بينهم على من يقف بجانب السبع شقفات أو الطباطيب هذه، «والطباطيب هى بعض أجزاء المقارص المتكونة من براز البهائم» فيقومون برص السبع طباطيب فوق بعضها، والباقى يقف على بعد مسافة يحددونها من قبل، ثم يتناوبون القذف بالكرة، لتصيب السبع شقفات أو الطباطيب؛ فإذا لم يستطع الأول أن يوقعهم يأخذ الثانى الدور؛ فإن لم يستطع يأخذ الثالث الدور... وهكذا، فإذا أصاب أحدهم الشقفات ووقعت على الأرض، قام اللاعب الذى يقف بجانبها ويأخذ الكرة ويجرى وراء الفريق بأكمله، محاولاً إصابة أحدهم، وإذا أصاب أحدهم وقف هذا اللاعب بدلاً منه بجانب السبع شقفات؛ وإذا لم يستطع أن يصيب أحداً منهم، واستطاع أحد الفريقين أن يرص السبع شقفات مرة أخرى فوق بعضها فاز فريقه وتعاد اللعبة من جديد، أما إذا لم يستطع لاعب الفريق الآخر رص الشقفات؛ وقام هو وضرب أحدهم بالكرة وقع هذا الذى ضرب ويقوم بدوره هو أى يقف بجوار الشقفات أو الطباطيب.

٧ ـ الدنكلت:

تقوم على خمسة لاعبين، يعملون مربعاً على الأرض، ويضعون على كل زاوية أو ركن من أركان المربع طوبة (قالب)، وطوبة أخرى توضع فى المنتصف، ويقف كل لاعب على طوبة، قبل ذلك تضرب القرعة على من يقف فى نصف المربع، ومن تقع عليه القرعة، يقف على ذلك القالب، ثم يأخذ كل لاعب وضع الاستعداد المناسب له، فى البداية اللاعب الذى فى الركن ليس له الحق فى أن يتحرك، أما لاعب الوسط فهو الذى له الحق فى أن يتحرك نحوهم واحداً واحداً ومن حق كل لاعب من هؤلاء أن يضربه «بالشلوت» أو يتركه ويعفو عنه، وبعد أن يمر لاعب الوسط على الأربعة لاعبين، يعود ويقف مكانه فى الوسط ويقول: «الدنكلت» فيسارع كل واحد من أفراد الفريق أن يترك مكانه ويذهب إلى مكان آخر، وإذا تبدّلت الأماكن وتأخر أحد اللاعبين ولم يستطع أن يجد له مكاناً على أطراف المربع ليقف عليه وقع، وعليه أن يبدل لاعب الوسط ويقف على الطوبة التى فى منتصف المربع، وتعاد اللعبة مرة أخرى.

٨ ـ صيادين السمك:

تتكون من أربعة أفراد وكرة صغيرة من القماش، وينقسمون إلى فريقين كل فريق مكون من فردين، ويضربون القرعة فيما بينهما على من ينزل فى الوسط، يقف أحد الفريقين، وهو الذى جاءت عليه القرعة فى الوسط، ويقوم الفريق الآخر بقذف الكرة عليهما، فإذا أصابت الكرة أحد لاعبى الفريق المنافس، ينزل هذا الفريق فى الوسط، والفريق الآخر يقف على الجانبين، ويقذفهما بالكرة فإذا لم تصبهما الكرة سارع اللاعبان إلى الجانب الآخر، فيقذف اللاعب الآخر من الفريق المضاد بالكرة عليهما فإذا تلقاها أحدهما انتهت اللعبة بالفوز وتحسب نقطة. وتبدأ لعبة جديدة.

٩ ـ عسكر وحرامية:

تتكون من فريقين يضربون القرعة فيما بينهما على من يصبح «عسكر» ومن يصبح «حرامية»، ويقوم الحرامية بالاختفاء فى أماكن بعيدة عن العسكر ويقوم العسكر بالبحث عن الحرامية فى كل مكان، فإذا قبض أحد العساكر على أحد الحرامية وضعه فى جواره فى مكان محدد يسمى «الريد»؛ فإذا جاء أى من الحرامية ووقف على «الريد» يكون آمن، وإذا «ريِّد» الجميع ولم يستطع العسكر أن يقبضوا عليهم، حُسمت اللعبة لصالح الحرامية وتعاد اللعبة لتبدأ من جديد.



Egyptians. Throughout the ages, it assumed different shapes such as the shovel shape, the ladle shape, the curved shape, the crescent shape, the boat shape, the carried boat shape and the angular shape. The instrument was refined by ancient Egyptians particularly during the reign of the twentieth dynasty.

The tomb of Ramses III is a living testimony of this development. The harp had a very important role to play in religious music and at the houses of the gentry. During the middle kingdom the harp turned into a funeral art where harp players appeared at the immolation banquets and at funeral drawings.

The file ends with and article by Fathi AL Khamisy about "The Practical Museum of Folk Music." AL Khamisy dreams of setting up a museum for studying folk music in an effective and specialized manner. Such a museum is expected to comprise three departments for singing, playing and composition. The three departments would be the backbone of such a museum. AL Kahmisy sees no discrepancy between such a museum and the already established Higher Institute for Folk Arts.

Nabil Farag continues his journey into the memory of folklore and presents his third contribution concerning playwright Alfred Frag. Farag's contribution was not confined to drawing inspiration from folklore in his dramatic works but includes his collection and editing of folkloric material in the light of what he considered as alsthetic aspects and of his understanding of the tolerant Egypian spirit. Among the most prominent folkloric material collected by Farag is his collection of fishermen's songs at Abou Qir. He published these songs at AL Gamhouria Newspaper in April, 1956 under the title "Songs of The Seashore".

At AL Founoun AL Shaabia library section, we offer two topics. The first topic comprises a critical vision of Mohamed Omran's "Egyptian Gypsy Music" by Ahmad Taha who discusses the various hypotheses and findings proposed by Omran in his book. The second topic comprises four articles published at the press concerning The Third National Conference of Folk Arts. These articles are published again in AL Founon Al Shaabia.

At the section of folkloric material collected from the social and cultural fileds, this issue comprises there topics. The first topic contains a number of pilgrimage songs at the village of Sahel Tahta, Sohag governorate collected and documented by Ahmed Al Leithy who referred to the meaning of difficult vocabulary. The second topic is based on a folk tale called Hab AL Roman (Pomengranate Seeds) collected and documented by Medhat Sawfwat Mahfouz from the centre of Abnoub, Assiout governorate. The third topic is a description of folk games at the village of Sheik Zein Eddin, the centre of Tahta, Sohag governorate. The field collector mentions their various names and the rules of each game.

The editorial board apologizes to its readers for the delay in the publication of issue no. 72 and its merger with issue no: 73 due to unintentional external circumstances and hopes to publish next issues at due times. The board also thanks the readers to whom alone the magazine owes its extistence.

The Editorial Board

Translated By:

Mohamed Bahnasy

dominated Algeria for one hundred thirty years. Folk verse acted as a protector of Algerian values side by side with mosques and civil society institutions. The folk text, as the writer maintains while citing Abdel Hamid Bouraio, undertook to depict the deteriorating status quo and suggested means of protest against current social reality and instigated people to resist occupation and to stand firm in the face of colonial challenges and to affirm the values based on national identity.

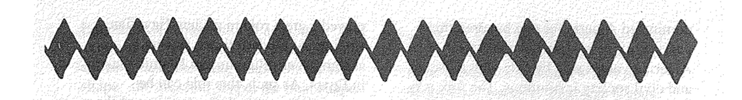
Susan Al Said presents a study entitled "Celebrating the Prophet's Birthday At Siwa Oasis". In this Oasis, she maintains, the celebration assumes a different form from such places as Cairo and the Delta. The main part in this celebration is performed by sufi sects and particularly by AL Senousia sect. Al Said starts her study by a discussion of the various sects in this Oasis both in the past and at present. She then discusses the Arousia sect which is a sub-division of the Shazlia sect which originated in Mecca and has its centre is the mosque of Sultan in Siwa. She then tackles the Shazlia Madania sect which appeared in the nineteenth century and competed with the Senousia sect. The study also tackles the stages of affiliation with the Madania sect such as repentance, obedience, inner strife, learning the name, Zikr, contemplation and illumination. The study ends with a description of the celebration rites by the various sufi sects which are held in the different mosques at the Oasis.

This issue contains a special file about folk music and musical instruments. The file starts with Atef Emam Fahmi's research which aims to explore the prominent role played by the reed pipe in Islamic music. The reed pipe is the sole musical instrument which retained its components since Ancient Egyptian civilization up till now. Such instrument played a great role in ancient Egyptian singing. At modern times, it usually accompanies religious and Islamic music in Egypt. As such, this role can be regarded as a natural development of the role such an instrument played in ancient civilizations. The reed pipe is thus the oldest musical instrument ever known by man since it is closely associated with religious beliefs. It was discovered on ancients Greek walls and on Greek urns. It was also engraved on Indian and African monuments. The reed pipe flourishes in the regions where natural phenomena play a chief role such as in rural, nomadic and desert regions. With his sweet melancholy voice, the piper disrupts the solemn stillness of Nature. Some describe this instruments as the heaven issuing from earth and conversing at clear nights with the stillness of roving stars. That is why such instrument is associated with religious singing and mysticism. The research worker also offered an accurate description of the pipe as an instrument made either of reed or wood blown at the edge by the piper.

In a similar study about Tanboura (the mandolin) and Semsimia (a string instrument). He distinguishes between these two Egyptian instruments and argues that the second instrument was a development of the first .

The study then outlines the ten main differences between the two instruments and describes in detail the various uses of each instrument. The study also refers to the famous players of each instrument and their viewpoints and its relationship with dancing particularly the dama Art.

In her study "Music and The Musical Faculty", Maather Ibrahim Abou Eish discusses the harp instrument which is associated with majesty, sacredness and grandeur. The harp is the first string instrument to be invented by the ancient



This Issue

On the occasion of the declaration of Algeria as the capital of Arabic Culture for the year 2007, AL Founon AL Shaabia publishes two studies about Algerian folk verse by way of confirmation of Algeria's Arabic identity and its originality. It should be noted, however, that folk verse in Algerian studies applies to individual modern creative verse written in colloquial Algerian Arabic as well as collective Oral verse. Aly Bonoir's study "An Approach to The Language of Folk Verse" aims to explore the linguistic features in the area of Bou Saada in Algeria through a study of the language of folk poems written in the dialect of this region. Bonoir outlines the linguistic features of the folk poems exhibiting its dialect. He studies the different forms which AL hamza assumes such as addition, deletion and substitution. He also outlines the different forms which other letters assume. He casts light on the different uses of articles, similitude markers and their derivatives, interrogative, genitive and pronouns. He then discusses linguistic usages in the Bou Saada dialect and their significance in standard Arabic and also sheds light on loan words in Algerian Arabic and language functions and offers an informative analysis of the aesthetic aspects of folk verse in Bou Saada and the various devices folk poets resort to in order to create imagery.

The second study is entitled "Algerian Folk verse; Beginnings and Stages of Development". In this study, ALgerian research - worker Ahmad Kanshouba traces the earliest signs of Algerian folk verse which started with Bani Helal of Morroco. Such tribes contributed to the Arabization of Morroco during the reign of the Mowahadi state through conveying cultural, poetic, narrative and oral arts to Morroca. This had its impact of on the Amazigi dialect which spread all over the country. We owe to Ibn Khaldoun our knowledge of Hilali verse which he collected during the fifteenth Hegrite century. Ibn Khaldoun defended solecistic verse and showed its social and cultural value in ALgeria. The researcher cites specimens of Algerian established folk poets whose poetry coincided with important phases in Algerian history since the sixth century A.D. till the Algerian independence. Folk poets in Algeria assumed the role of historians and registered historical and social events while outlining their psychological dimensions. They also called for resistance against French occupation which





AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA
FOLK-LORE

No: 72 / 73,
October 2006 - March 2007

A Specialized Refereed Magazine
Founded and edited by
***Abdel-Hamid Yunis,** in January 1965*
and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif

Chairman of GEBO
Nasser El-Ansary

Chairman of the Egyptian Society
of Folk Traditions & Editor-in-chief
Ahmed Ali Morsy

Deputy Editor-in-chief
Safwat Kamal

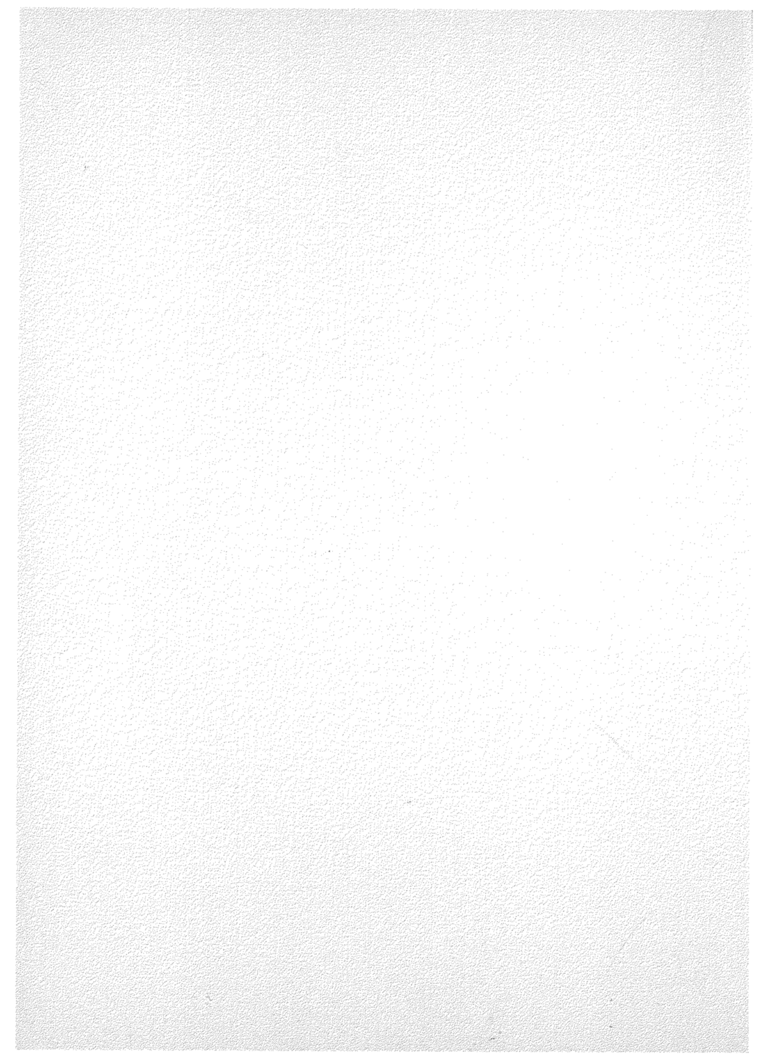
Managing Editor
Hassan Surour

Art Director
Nagwa Shalaby

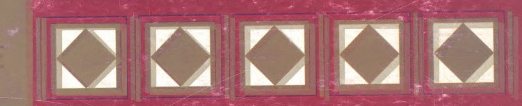
Editorial Secretary
Mohammed. H. Abdel-Hafiz



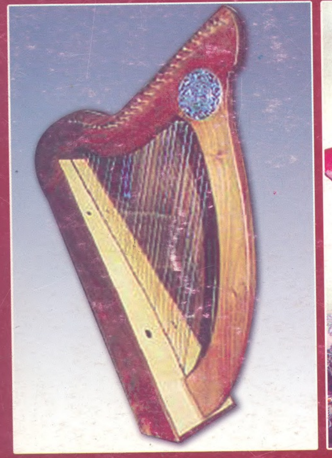




AL - FUNUN
AL - SHAABIA



FOLK - LORE





مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

خمسة جنيهات